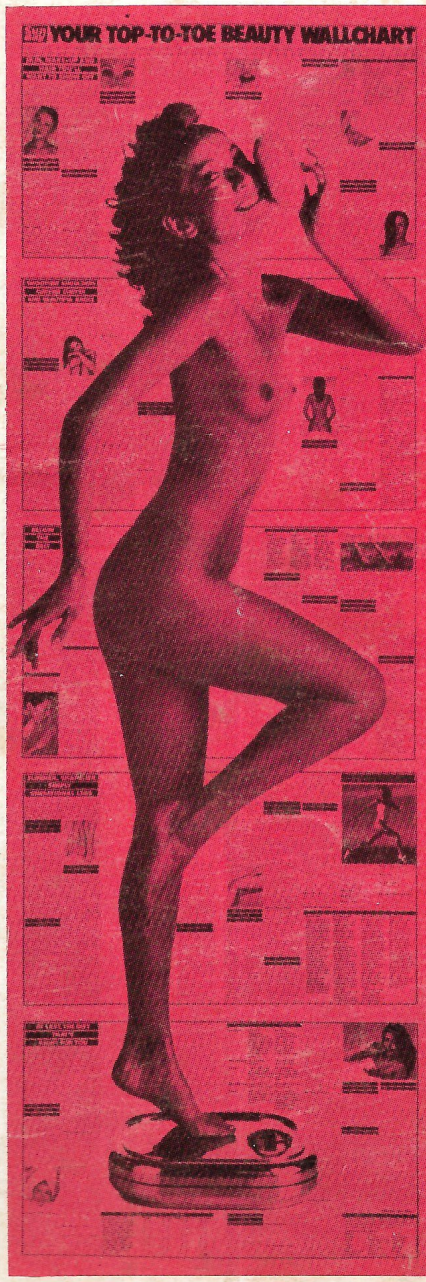
çağdaş
# eleştiri

edebiyat ● sanat ● sorunlar ve kuramlar dergisi

yıl 3
ocak 1984




## üç yaklaşım denemesi

●*insana*

ince, körpe insan gövdesinin örnek gösterilmesi, yaşlıları dışlayan çağdaş toplumun yarattığı tehlikeli bir ölümsüzlük düşüdür, diyor

*roland barthes*

●*müziğe*

besteci dinlenir; peki, besteci dinlerse ne olur? edilginliği aşarak yaratıcı bir etkinliğe dönüşen dinlemenin özgün örneğini veriyor

*ilhan usmanbaş*

●*romana*

ayıptır söylemesi, hani "herif bir kadına baktığında, üstündeki elbisesini soyuyor..." derler ya, olaylara, kişilere de böyle bakıyor

*samim kocagöz*

malte laurids brigge' nin notları
gürsel aytaç

●

türkçenin geri vitesi
emin özdemir

●

sabahattin ali'nin öykü ve romanları
şükran kurdakul

●

çevirmen ve eleştirmen sorumluluğu açısından çeviri
nilüfer kuruyazıcı

●

heykel-mimarlık ilişkileri üzerine düşünceler
gürhan tümer

●

kafka, tek başına
mazhar candan

●

bir zaman romanı: sessiz ev
serdar rifat kırkoğlu

çağdaş
# eleştiri

edebiyat • sanat • sorunlar ve kuramlar dergisi

Gelişim Basım ve Yayım A.Ş. ve Süreli Yayınlar A.Ş. adına sahibi
**Ercan Arıklı**

Sorumlu Genel Yayın Yönetmeni
**Tanju Gökçöl**

Yazı İşleri Yönetmeni
**Adnan Benk**

Dizgi: **ÖZYALÇIN Dizgi Servisi**

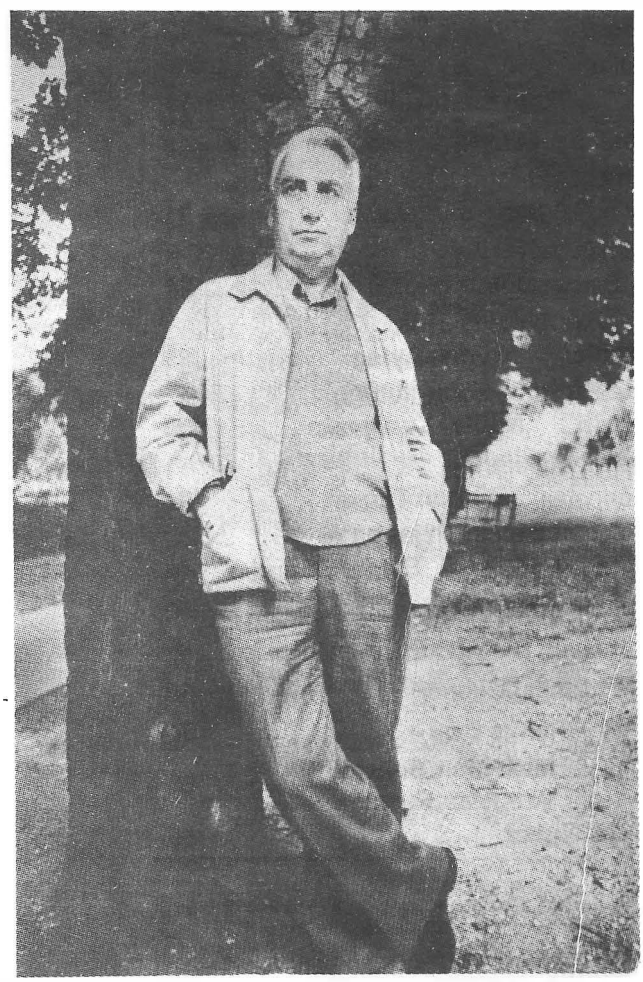
Baskı: **İde Ajans Ticaret Ltd. Şti.**

insan gövdesi üstüne **Roland Barthes** 4
-niçin öykü, niçin roman?- **Samim Kocagöz** 10
romanda adres!.. **Hidayet Karakuş** 12
sabahattin ali'nin öykü ve romanları **Şükran Kurdakul** 14
kafka, tek başına **Mazhar Candan** 18
bu mu dinlemek? dinlemek mi bu? **İlhan Usmanbaş** 21
bir zaman romanı: sessiz ev **Serdar Rifat Kırkoğlu** 24
şair romancı rilke: malte laurids brigge'nin notları **Gürsel Aytaç** 26
çevirmen ve eleştirmen sorumluluğu açısından çeviri **Nilüfer Kuruyazıcı** 30
heykel-mimarlık ilişkileri üzerine düşünceler **Gürhan Tümer** 34
buddhacı yaşam felsefesinin japon ve dünya tiyatrosuna etkileri **Serdar Ongurlar** 44
tuhaf bir yazı **Ahmet Çakır** 50
BELGELER **Yusuf bin Abdullah** 52
ANIŞMALAR **Emin Özdemir** 56
TANITMALAR **Ramis Dara** 58
KAYNAKÇA/14 **Massillon, Boileau Vaugelas, Fénelon** 60
satranç **Uluğu Nutku** 66

Dergimize gönderilen yazılar, yayınlansın yayınlanmasın geri gönderilmez. Yazıların iki satır aralıklı olarak daktilo edilmesini rica ederiz.

# insan gövdesi üstüne

*Roland BARTHES*



*Roland Barthes*

*-Gövde üstüne neler söylenebilir? Ama daha önce, şu sorunu çözelim: söz konusu olan tek bir gövde mi, birçok gövde mi?*

— Söze başlarken, bir değil, birçok gövde olduğunu belirtmekte yarar var bence. Çok basit bir şeymiş gibi görünüyor bu insan gövdesi, çok nesnel, çok fizikselmiş gibi geliyor ilk bakışta -bu konuda herhangi bir anlaşmazlığa düşebileceğimiz kimsenin aklının ucundan bile geçmiyor-, oysa, birbirinden çok ayrı bilimlerin, bilim dallarının kendilerine göre birer gövde seçtikleri, bu gövdelerin de, nasıl diyeyim, kendi aralarında iletişim kurmakta zorluk çektikleri bir gerçek. Yüzyılın başlarında Saussure gibi büyük bir dilci çıkıp da yaklaşım noktalarını birleştirinceye dek dil nasıl derme çatma, ele avuca sığmaz bilimsel bir nesne idiyse, insan gövdesi de bugün o denli kaypak bir konu.

Demek ki, bir değil, birçok gövde var. Örneğin fizyoloji uzmanlarının, bilginlerin, hekimlerin konusu olan gövde var. Var diyorum ya, biyolojinin son gelişmelerinden çıkardığımıza göre, bu fizyolojisel gövdenin içinde de, insan gövdesi kavramını yok eden, geçersiz kılan yepyeni bir gövdenin, bir biyolojisel gövdenin varlığı söz konusu.

Sonra, bir de, anatomisel gövde var. Elbet, hekimlerin uğraştığı gövde bu, ama insan ırklarını kendi aralarında karşılaştıran budunbilimcilerin de gövdesi. Ne var ki, bu gövdenin de tarih boyunca birçok değişikliğe uğradığını biliyoruz: çok uzağa gitmeden yalnızca Fransa tarihine baksak bile, Leroy-Ladurie gibi tarihçilerin son çalışmaları sayesinde, yüz elli yıl önceki, yani Empire dönemindeki Fransızların gövdesiyle bizim bugünkü gövdemiz arasında büyük farklar olduğunu görürüz. O

zamanki Fransızlar genellikle bizden daha ufak tefekmiş. Müzelerde sergilenen üniformalardan da anlaşılıyor bu.

Bir de, doğrudan budunbilimi ilgilendiren, budunbilime özgü bir gövde var. Budunbilim derken, değişik toplumlarda günlük hareketleri, özellikle de çalışırken, yemek yerken, doğururken yapılan hareketleri inceleyen budunbilimden söz ediyorum. Burada da, toplumdan topluma değişen, birbirinden çok ayrı gövdeler olduğu görülür.

Sonra, bizim için çok daha önemlisi, dinsel diyebileceğim bir gövde var, yani kutsal ile ilişkisi bakımından insan gövdesi. Geleneksel büyük dinlerde, örneğin hıristiyanlıkta fizikötesi ve ahlaksal bir sorun olarak ele alınır gövde; ama yalnız bu dinlerde değil, içrek öğretiler gibi, özellikle de simya gibi dinin yan görünümlerinde insan gövdesi betimlemeleri üstüne çok derin düşüncelere raslıyoruz.

Gövdenin kutsallığı sorunu, yaşantımızın çok laik, çok çağdaş görünümlerinde de su yüzüne çıkıyor şimdilerde: gövdemizin bilinçli olarak, yani içten geliştirilmesini amaçlayan cimnastik gibi, yoga gibi, beden eğitimi gibi girişimlerde; gövdemizi yalnız çalıştırmakla yetinmeyip gövdemiz üstünde düşünmemizi sağlamaya yönelik çabalarda, dinsel bir düşüncenin laik alana aktarılmasını görüyorum ben: söz konusu olan, derin fizyolojisi bakımından insan gövdesi ile kabaca doğa diye adlandırabileceğimiz o şey arasında bir çeşit uyuma, bir çeşit dengeye varmak.

Son olarak, bir de estetik gövdeden söz edebiliriz, sanatsal betimlemelere konu olan insan gövdesinden. Belirtmekte yarar var, insan gövdesinin estetiği dediğimiz şey, dine bağlı bir betimlemeler bütünüydü başlangıçta: insan gövdesi hiç şüphesiz dinsel amaçlarla betimlenmeye başladı önceleri, sonra estetik dinden koptu, laikleşti ve günümüzde, insan gövdesinin cinsel çekiciliği diye nitelendirebileceğimiz bir aşamaya vardık.

Görüyorsunuz ya, bütün bunları yan yana getirirsek bir hayli gövde çıkıyor ortaya.

— *Ama, daha çok geleneksel toplumdaki gövdeler bunlar, çağdaş toplumdakiler değil.*

— Öylesine öyle de, insan gövdesi üstündeki görüşümüzü, düşüncemizi göreceleştirmeyi öğrenelim diye söylüyorum bütün bunları. Sonsuz bir nesne değil insan gövdesi, doğanın değişmez ve değişmeyecek bir parçası değil, tarihin, toplumların, yönetimlerin, ideolojilerin el koyduğu ve biçimlendirdiği bir gövde; dolayısıyla bizler, çağdaş insanlar, özellikle de toplumlaştırılmış ve toplumsal insanlar, gövdemiz üstünde düşünmeye hak kazanmışızdır.

— *Çağdaş gövde de topluma, kültüre bağlı mı?*

— Kesin bir şey söylemek oldukça zor. Şimdilik -şimdilik diyorum çünkü gövdeyi inceleyen tek bilim dalı bir tane değil- yapabileceğimiz tek şey kestirmeye çalışmak -ileride belki bu da bir bilim dalı olur-, çağdaş toplumsal gövdeye hangi noktalardan yaklaşabileceğimizi kestirmek.

## GİYSİ

Bence, özetleyerek söylüyorum, araştırma konusu olabilecek üç nokta var. Üç yaklaşım noktası. İlki giysi. İnsan gövdesinden söz edeceksek giysi sorununu da ele almak zorundayız, çünkü, şeyin de dediği gibi, Hegel'di galiba, kelimesi kelimesine hatırlayamayacağım şimdi, giysi duyumsadığımız şeyin bir gösterene, bir işaret edene dönüşmesidir, yani insan gövdesi giysiyle bir şeyler anlatmaya başlar, dolayısıyla birtakım göstergeler, hattâ kendine özgü göstergeler taşır.

Özetleyeceğiz dedik ama, birkaç ana fikri hatırlatmadan da olmayacak: eski toplumlarda -aklımız folklorsal toplumlara kaymasın diye geleneksel toplumlar demiyorum-, örneğin monarşi dönemindeki fransız toplumunda giysinin çok kesin ve belirli bir işlevi vardı: bir insanın toplumdaki yerini, durumunu, mesleğini, kısacası toplumsal sınıflar arasındaki ayrımı saptamak, belirtmek, vurgulamak. Çıplak görülmezdi hiç insan gövdesi. Çıplaklık diye bir şey kesinlikle yoktu, yalnız birtakım dinsel görüntülerde raslanırdı çıplaklığa, o da iyiden iyiye yüceleştirilmiş bir biçimde.

Eski toplumda, yani monarşi döneminde, kimi şeyleri, örneğin bir adamın mesleğini sırtındaki giysiden ayırmak olanaksızdı; giysinin kendisi de bir bakıma gövdenin bir parçası sayılırdı. Tümüyle dışa dönüktü gövde, soyunmamıştı, toplumdaki basamaklar dizisinde belirli bir yere, ayrımlaşmış ama aynı zamanda da hareketsiz bir yapıya perçinlenmişti.

Fransız Devrimi'nden sonra, XIX. yy'ın başla-

rında demokrasinin kurulmasıyla birlikte giysiler de bir tek biçime indirgendi ve demokraside bile varlığını sürdüren üstün sınıflar, öteki sınıflardan, emekçilerden ayırt edilebilmek için giysilerinde birtakım ayrıntılara önem vermek gereğini duydular: giysinin biçimiyle ilgili değildi bu yenilikler, herkes aşağı yukarı aynı biçimde giyiniyordu. - bugünkü erkek takım elbisesi bize quakers denilen ingiliz papazlarından gelmiştir-, yalnızca birtakım ayrıntılar üstünde duruluyor ve bu yoldan, XIX. yy. toplumuna özgü bir değer olan seçkinliğe ulaşmak isteniyordu: günümüzde büyük boyutlara varan giyim modasının, moda olgusunun başlangıcı işte o döneme raslar.

Bugünkü durum nedir? Çözümlemesi oldukça zor. Şöyle söyleyeyim: giyimde sürüleşme giderek daha bir yaygınlaşıyor, bu da bir çeşit taklitçilikten kaynaklanıyor; öyle ki, insanlar belli dönemlerde belli bir giysi türünü, dolayısıyla da belli bir gövde türünü benimsiyorlar. Gençlere bakarsak bunu çok açık olarak görebiliriz: her dönem, o dönemdeki delikanlıların saç kesimine göre tanımlanabilir. Örneğin Libération döneminde bütün gençler saçlarını Gérard Philipe gibi kestirirlerdi: binlerce Gérard Philipe dolanır dururdu sokaklarda. Şimdi, epeyidir süren bir uzun saç modası var. Anlayacağınız bir tipleşme söz konusu: insan gövdesi genel bir tipe uydurmak istiyor kendini. Bugünkü giysinin en belirgin özelliği de, hiç şüphesiz, üniseks dedikleri tekcinsel giysi. Cinsler arasındaki ayrım giysi düzeyinde ortadan kalkıyor. Büyük çapta, kitle çapında bir olay bu, ama daha yeni olduğu için ileride nereye varacağını şimdiden kestirmek zor.

— *Gövdeyle bağlantılı mı bu?*

— Elbet bağlantılı! Gövdedeki değişikliklerin en büyüğü, cinslerin ayrımında meydana gelebilecek değişikliktir. Çok büyük bir olay, o kadar büyük ki nasıl çözümleneceğini bile bilemiyoruz. Ama hiç değilse, çağımızın gelecekteki tanıkları olarak bu durumu saptamalıyız. Cinsler arasındaki ayrımın giysi düzeyinde de olsa kaybolmaya yüz tutması çok, ama çok önemli bir olgu. Giysi düzeyinde, dolayısıyla da gövde düzeyinde bu ayrım giderek siliniyor. Gövde-giysi ayrımsızlaşıyor, ama denilebilir ki aynı zamanda da kurtuluyor, gövde giysiden kurtuluyor.Çıplaklık tekrar çıkıyor ortaya.Yalnızca giysilerin esnekleşmesinde, bollaşmasında kolayca açılıveren, gövdeyi sımsıkı sarmayan giysilerin çoğalmasından görmüyoruz bunu. Çok daha ince ayrıntılar da var bizi doğrulayan. Örneğin, gene erkek giyimini alalım ele, kendimizi bildik bileli boynumuz bir boyunbağıyla sarılmış, örtülmüştür; boyunbağının işlevi de boynumuzu gizlemek. Bugün ise boynun kurtuluşuna, gömlek yakalarının açılışına tanık oluyoruz. Bir de, sanırım son iki, üç yıldır, yeni yetişenler gömlek yakasının altında gerdanlık taşımaya başladılar. Çok ilginç bir şey bu gerdanlık, çünkü boynun çıplaklığına dikkati çeken bir ayrıntı. Bu da, çıplaklığı vurgulamayı ve belirtmeyi amaçlayan başlıbaşına bir sistemin oluştuğunu gösteriyor bize; Hegel'in dediği gibi, giysinin işlevi, hattâ kimi durumlarda denetimli, gözetimli bir giysisizliğin işlevi yeni insan gövdesini, çağdaş gövdeyi belirtmektir.

Giysi üstüne söyleyeceklerim şimdilik bu kadar: başlıbaşına bir konu bu.

## SURET

— *Bir de "suret sorunu" dediğiniz şey var.Ne demek istiyorsunuz bununla?*

— Gövdenin görüntüye, imgeye dönüştürülmesine "suret" diyorum. Elbet burada da, geleneksel ya da eski dediğimiz toplumlar ile bizim toplumumuz, bizim uygarlığımız arasındaki karşıtlık söz konusu.

Geleneksel toplumda, yağlıboya ya da karakalemle gövdesinin bir benzerini yaptırmak çok pahalıya mal olan bir işti, dolayısıyla da ancak yüksek sınıf, paralı sınıf bir gönül avuntusu için bunca parayı gözden çıkarabilirdi. Bu arada şöyle bir şey de geliyor akla:düşünün ki, tarih boyunca milyarlarca insan gövdelerini göremeden ölüp gitmiş. Bugün inanılmaz gibi geliyor bu bize, ama üzerinde önemle durulmaya değer, hele aynanın bile o zamanlar çok lüks, çok pahalı bir eşya olduğu düşünülürse. Fotoğrafın icadı, suretin istenildiğince çoğaltılabilmesi, kolektif gövde bilincimizi değiştir-

di; özellikle de, kendi gövdemizle ve başkasının gövdesiyle kurduğumuz ilişkiye bir narkislik, bir öztutku, dolayısıyla da bir cinsellik kattı.

Bu narkisliğin ve bu cinselliğin günümüzde türsel bir öztutkuya, insan türünü kapsayan bir öztutkuya dönüştüğünü belirtmek isterim: öyle ya, fotoğraflara, daha doğrusu kimi tür fotoğraflara düşkünlüğümüz kendimizi güzel gövdeler, egemen gövdeler,handiyse ölümsüz gövdeler olarak görme isteğimizden gelmiyor mu? İnsan gövdesi fotoğraf-

ürününe, bakım ürününe borçlu bir gövde olmasına özen gösterilir.

Bu durumda insan gövdesi artık bir tür cinsel tüketim malı olarak - elbet kaypak bir cinsellik bu, ahlaka aykırı değil, yasalara aykırı değil, ama gene de bir cinsellik-, bir ölümsüzlük rüyası olarak çıkıyor karşımıza. Reklamlardaki gövde hiçbir zaman yok olabilecek, ölebilecek bir gövdeymiş gibi görünmez bize. Tam anlamıyla tanrısal bir gövdedir artık.

larını bol bol kullanan reklamcılık yeni bir gövdeyi, bütün kusurlarından arınmış ve sonsuz gençliğe kavuşmuş bir gövde anlayışını yayan, dolayısıyla da oluşturan olağanüstü bir aracıdır. Pek o kadar genç sayılamayacak bir gövdeden yararlandıkları da olur elbet reklamcıların; ama bu gövdenin de her zaman sağlıklı, söz yerindeyse iştahlandırıcı ve bu niteliklerini şu ya da bu güzellik ürününe, besin

— *Sevmeye zorlandığımız bir gövde mi oluyor bu?*

— Evet, bir arzu ilişkisiyle kendini kabul ettiren, bize kabul ettirilen bir gövde. Hem, kimi arzulayacakları kime sevgiyle bağlanacakları, kendilerine gösterildiği için, insanların arzu ve istek duydukları-na gitgide daha çok inanacağım geliyor. Bütün bu görüntü uygarlığı, sinemayla, reklam fotoğraflarıy-

la birtakım örnekçeler sunarak hangi gövdeyi sevmemiz gerektiğini belirliyor bize.

## SEYİRLİK

*—"Seyirlik-gövde" dediğiniz nedir?*

—Bu kavramın temelinde, gövdemizin başkasına göre, hattâ kendimize göre de her zaman seyirlik durumunda olması var. Özetleyerek söyleyeyim: tarihin her döneminde, insan gövdesinin seyirci karşısına çıkarıldığı özel durumlar düzenlenmiştir. Aynı ayrım burada da geçerli: geleneksel toplumda, insan gövdesinin seyirci karşısına çıkarıldığı, sergilendiği anlar, öteki zaman dilimlerinden büsbütün ayrı, çok sınırlı, çok belirli sürelerdi: özel giysilerin giyildiği törenler, bayramlar, ayinler. Yaşam ikiye bölünmüştü: bir yanda, gövdenin kendini sergilediği çok kısa, çok seyrek süreler, bir yanda da gövdenin ancak çalışma etkinliği çerçevesinde var olduğu günlük yaşam.

*—Kendini sergileyen gövde ile çalışan gövde arasında bir karşıtlık mı var?*

—Çalışan gövdeye etken gövde, geçişli gövde diyorum ben: çünkü çalışma eninde sonunda doğayı değiştirmeye varır.

Günümüz toplumunda bir çeşit çelişkiyle karşılaşıyoruz: seyirlik gövde giderek ortadan çekiliyor, ayrıca da sınırlanıyor. Ne demek istediğimi açıklayacağım ama, kısaca söylemek gerekirse, doğrudan tören sayılabilecek etkinlerin toplumdaki payı gitgide azalıyor, diyebiliriz. Eskisi gibi hazırlanmak, özenli giyinmek diye bir şey kalmadı pek. Seyirlik gövdenin sınırlandığını söylerken de, insan gövdesinin toplu yaşamda sinema, tiyatro gibi yerlerde ve belirli süreler içinde sergilendiğini anlatmak istedim. Sergilenen de gövdenin ancak cinsel yapısı: gövde bir cinsel istek besini olarak sunuluyor, dolayısıyla çıplaklığa da giderek daha geniş bir yer veriliyor. Bugün, cinsel istek ile müstehcenliğin sınırında yer alan çeşitli çıplak gövde gösterileriyle karşılaşıyoruz. Ama gene de bir gerileme söz konusu. Örneğin bugünkü danslarda gövdenin sergilendiği söylenemez. Yüzlerce delikanlıyla genç kızın toplandığı bir dans salonunu düşünün: herkes yalnız kendi için dans eder gibidir. İki kişi arasında bir olay değil artık dans; herkes kendi başına, gövdesini içinden yaşıyor sanki, başkasını etkilemekle ilgilenmiyor kimse. Bunu bir tür esrime, kendinden geçme de sayabiliriz: eski topluluklardaki ayinlerin havasına girerek kendi kişiliğinden sıyrılmaya çalışıyor birey, çevresindeki gövdelere aldırmadan kendi içselliğini coşturmaya bakıyor.

Fakat, aynı zamanda da -işte burada çıkıyor çelişki ortaya- toplu dansa dönüşüyor bu kişisel dans, kalabalıklaşıyor, bir "kalabalık-dans" oluyor; dans eden kalabalığın kendisi artık. Eşinden ayrılan kişi birey olarak büsbütün kendi başına kalmış, kaybolmuş, kitlesel bir biz içinde, bir "dans-biz" içinde, "biz-ikimiz"in aslında pek de eski olmayan alışkanlıklarından büsbütün kopmuş bir "dans-biz" içinde eriyip gitmiştir. Çok yeni bir konuyla karşı karşıyayız. Gençliğe özgü sayılabilecek bu törenlerde, insan öznelliğinin bir değişimine de tanık oluyoruz. Aynı değişim sözdiziminde -bu da başka bir konu-, hattâ pop müziğinin kullanımında da görülüyor. Birey olarak çözülüyor kişi, dağılıyor, ama aynı zamanda daha bir yalnızlaşıyor.

*—Demek kalabalıkların dansını bir boşalma olarak görmüyorsunuz?*

—Görmesine görüyorum da, iş o kadarıyla kalmıyor. Boşalma ruhsal bir kavram; burada ise, gövdenin, gövde içinin, bildiğimiz anlamdaki öznelliğini aşan zorlu bir dışa dönüşümü söz konusu. Çağdaş gövdenin nasıl bir değişikliğe uğradığını, hangi bakımdan çağdaş bir özelliğe vardığını en iyi açıklayan olay bence bugünkü danslarımızdır.

## GENÇLİK IRKÇILIĞI

*—Gövde üstünde çok duruldu, duruluyor, ama sanırım genellikle genç gövde söz konusu. Başka*

*gövdelerin varlığını unutmuş gibiyiz: örneğin, genç gövdenin yaşlanması...*

—Çağdaş gövdenin ayırt edici özelliklerini yakalamak çok zor, ama hiç değişmeyen, hiç şaşmayan bir özelliği var: genç gövde ile yaşlı gövde arasındaki karşıtlık ve yaşlı gövdenin toplumca dışlanması. Başlıbaşına bir düş (mit) bu, çağdaş bir düş. Günümüz toplumunda yalnız genç gövdelere yer var. Reklamcılık, sinema ya da fotoğraf -bunlara kültür teknikleri diyorum ben- ne zaman insan gövdesini ele alsalar, insanoğlunu ölümsüz bir yaratık olarak görmek istercesine ille de körpe gövdeleri seçiyor, değerlendiriyorlar.

Bunun belirtileri sayılmakla bitmez: örneğin, gençlere çalışan giyim sanayiinin alabildiğine gelişmesi, yaşlılara uygun giysilerin de giderek azalması. Bütün bu belirtileri, topluluğumuzu derinden etkileyen, toplumbilimcilerin de üstünde durdukları genel bir çabaya, ölümü yok sayma, görmezlikten gelme çabasına bağlayabiliriz. Yok saya saya, yasaklaya yasaklaya, dışlaya dışlaya işi öyle bir çıkmaza sokuyoruz, kendi simgesel düzeninden öylesine bir sıyırıyoruz ki ölümü, onu aşmamız, yaşamın bir parçası olarak görmemiz günden güne zorlaşıyor. Sonuç ortada: gençlik ırkçılığı diye adlandırabileceğim bir akıma kaptırmışız kendimizi; gençler, gençlik, ayrı bir ırkmış gibi işlem görüyor çağdaş toplumda, yaşını başını alanlar da bu ırktan ayrılmış sayılıyor.

Ticari tabanı çok önemli olan bir düşte de görebiliriz bunu: ince gövde düşü. İnce gövde, genç gövde anlamına geliyor, gençliğin en şaşmaz belirtisi sayılıyor incelik, dolayısıyla da zayıflama teknikleri alabildiğine gelişiyor. Herkesin en büyük kaygısı, saplantısı zayıflama isteği, gövdemizi düşsel bir gençlikte tutma isteği. Bu da, aslında ölümsüzlük özleminin ta kendisi. Hepimizin, kadınlar kadar erkeklerin de katıldığı zayıflama perhizi de başlıbaşına bir düş: erkenden, daha yaşlanmadan perhize girilmesi, çağdaş gövdenin kendini kitlesel olarak, toplu olarak, düşsel olarak ince ve genç bir gövde gibi görmek istediğini belirtiyor.

Burada bir dileğimi, kişisel bir dileğimi iletmek isterim: çağdaş gövdenin toplumsal yüzü gövdelerin öznellerarası gerçeğini gizlememeli. Toplumsal ilişkiden çok daha ince, daha sınırlı bir boyut olan bu öznellerarası ilişki, başka gövdelerin benim için, kendi gövdemin de başkaları için bir görüntü olmasından kaynaklanıyor; ama işin püf noktası, kendi gövdemin bana, başkalarına göründüğünü sandığım gibi görünmesi; böylece, insanlar arasında, gövdeler aracılığıyla, pek de farkına varamadığımız karşılıklı bir oyuna, iki kutuplu bir çekicilik ve iticilik oyununa girişilir. Şunu da unutmayalım: çağdaş toplumda, sinema, dans ya da reklam aracılığıyla tam bir huzur içindeymiş gibi görüntüleniyor insan gövdesi, ama öznel düzeyde çoğumuzun kendi gövdesiyle barışık olmadığı bir gerçek. Gövdenin bu iç tedirginliği, kendi gövdemizin bizde kötü bir görüntü duyumunu uyandırması birçok sinircenin kaynağıdır, bu yüzden de gövdenin çevresinde birçok iblis dolanır durur: gülünç olmak, gövdemiz yüzünden gülünç düşmek korkusu, başkasının gövdesine kötülük yapabilme olanağı...

Gövdeler aracılığıyla kurulan insan ilişkilerinin bu şeytansı yönünü unutmamalıyız. Öznellerarası gövde ilişkisinin bu yanı üstünde de biraz durmamız, insan gövdesini, başkasının ve kendimizin gövdesini her düşündüğümüzde biraz daha derine gitmemiz, daha insaflı olmamız, gövdemizin görünümüyle nasıl açık verdiğimizi, ne denli dayanıksız ve düşkün olduğumuzu içtenlikle duymamız gerekir. Ama bu ince ayrımlar düzeyine varmak, öznellerarası alanını, bu sonsuz alanı incelemek, algılamak hiç şüphesiz bilimin işi değil: gerçi, çeşitli ruhbilim dalları arasında yalnızca psikanalizin insan gövdesini yer yer de olsa gerçekten incelediğini söyleyebiliriz ama, insan gövdesi denilen bu ince ayrımlar ve düşkünlükler dünyasını anlatabilecek tek şey gene de edebiyattır bence. ◇

*çeviren: Adnan BENK*

# -niçin öykü, niçin roman?-

*Samim KOCAGÖZ*

Mehmet Efendi cama vurdu;"gel bak şu yapraklara..." dedi. Kalemi elimden bıraktım, bahçeye çıktım. Ilık, yağmura dönüşecek bir hava vardı dışarda. Sonbahar, ağaçların bütün yapraklarını döküyordu. Mehmet Efendi yaprakları toplamış, kocaman bir yığın yapmıştı. Küfeye dolduruyordu yaprakları. Birlikte,dolan küfeyi, çöpçülerin alabileceği bahçenin kapısına taşıdık. Bir... iki... üç... Doldurup doldurup taşırken laflanıyorduk: "Kafan şişmiştir okuya yaza, biraz cimnastik yap..." "Doğrusun Mehmet Efendi, gerekli..." "Durup durduğun yerde, birden çişin geliyor mu?" "Sorma, daha düzelemedik..." "Al benden de o kadar!"

Geçen kasım ayında, önce Mehmet Efendi, sonra da ben, yaşlılık hastalığı, prostat ameliyatı olmuştuk. Daha önce de ne rastlantı, o da,ben de fıtık ameliyatı geçirmiştik. Yaprakla dolu olsa da bir küfeyi kaldırma cesaretimiz yoktu tek başımıza. Mehmet Efendi bu kez başka bir söz etti: "Geçen yıl okulun pilavına gittiydin *demi?*" "Gittim, sen de oradaydın,unuttun mu?" "Lafım başka, ne o okulun hali? Bütün sıvaları dökülmüş, içi dışı bakımsız. Bahçesi, parkı kalmamış... Geçenlerde bir daha uğradım, yüreğim kalktı..." "Hâlâ tamir edemediler mi? Pilavda biz, eski yeni bitiren öğrenciler para toplamıştık..." "Canım sizin topladığınız, devede kulak... Devlet bu memleketin en *böyük* okulunu, en eski okulunu niye tamir etmez?" Şaka ettim: "Ben milli piyango alıyorum, bir çıksın, tamir ettireceğim!" Mehmet Efendi güldü: "Bende piyangoya verecek para yok, olsa da vermem."

Mehmet Efendi, bizim İzmir Erkek Lisesi'nde (Atatürk adı şimdi) otuz beş yıl bahçıvanlık etmiş, sonra da emekli olmuştu. Göğsünde hep lisemizin rozetini taşırdı. Bense lisenin daha eski öğrencisiydim. 1937'de bitirmiştim liseyi. Hesap kitap, kırk altı yıl olmuş... Neredeyse elli yıl yuvarlak hesap. Böylece düşünürken birden aklıma geldi: ilk yazım, İzmir'de, "Ege Işıldağı" dergisinde çıkmıştı (2. Kânun 1934). Diyelim unuttuğum daha öncesi de vardır; eh demek oluyor ki anlı şanlı elli yıllık yazarız!

Arasıra gelip bizim bahçeye bakan Mehmet Efendi, hep benim anılarımı ayakta tutar. Eski günlere döner giderim. Yaprak toplayıp taşırken dalıvermişim. Birden Mehmet Efendi, "sıkı dur, kaldırıyoruz..." dedi. Yaprak dolu bir küfeyi daha kaldırdık. Konuyu değiştirdi: "Geçen gün tavukbalığı aldım. En ucuzu. Canım çekti. İki yüz lira

*Samim Kocagöz*

yarım kilosu. Bizimki temizleyip pişirirken ne görelim? Satan herif, ağır çeksin diye bu büyücek balıkların ağzından içeriye sardalye balığı sokmuş... Vallah öfkemden, hırsımdan yiyip yutamadım balık lokmalarını. Dünya toptan namussuz oldu gayri..." "Aman Mehmet Efendi, bir yanlışlık olmasın... Tavukbalığının yavrusudur onlar(!)" "Bırak be yahu, tavukbalığının yavrusu sardalye mi çıkar?"

Böylece Mehmet Efendi ile konuşmalarımızı, eskiden yeniye serüvenimizi, daha otuz sayfa yazabilirim size. Ben bunca yıldır kişilere, olaylara hep öykücü, romancı gözüyle bakmaya alışmışım; elimde değil, gördüğümü, öğrendiğimi, olayları hep öykü ya da roman kalıbına dökerim. Ayıptır söylemesi, hani "herif bir kadına baktığında, üstündeki elbisesini soyuyor..." derler ya, öykücüler, romancılar da olaylara, kişilere böyle bakar, böylece de olayları, kişileri soyar. Bilmek önemlidir. Her bilimci, her sanatçı neler bilmez. Ne ki bilmek yeterli değildir. Bildiklerinin üzerinde düşünmek gerekir. Çoğu kişi bildiğini yapar, (okur) başarılı olur. Sanatçı, bildiğinin üzerinde düşünür bir şeyler yapabilmek için. Bir romancının, bir öykücünün, diyelim hem roman, hem de öykü sanatçısının yeteneğinin sınırları, bilgisine, kültürüne göre genişler. Bir de bilgisine, kültürüne karşın yeteneğinin sınırı da vardır.

Her ne hal ise, başka öykücü, romancıları işe karıştırmayayım, herkesin kendine göre bir yöntemi, (kafasının işleyiş tarzı) vardır. Şu Mehmet Efendi ile konuşmamızı daha otuz sayfa yazabilirim dedim. Bu yazdıklarım, öykü mü olur, roman mı? Bana sorarsanız ne öykü olur, ne de roman. Anı diyebiliriz ama, bu konuşmayı, konuşmanın içindeki olayları, kişileri anmaya değer mi? Diyeceğim o ki, her gördüğü, duyduğu olayı, kişiyi, bildiklerini herkes anlatabilir. Bildiğinin üstünde düşünmeden konuşmak, yazmak, yazı ile yapılan sanat olmaz. Adama çenesi düşük derler... Ama konuşulanlar, görülenler bir sorun yaratırsa kafanızda, sorunlarla birlikte biçimlenirse, söylenecek bir söz ortaya çıkarsa, iş değişir. Kişiyi, diyelim insanı, olayları sorunları ile birlikte düşünmeye başlarsanız,sanata doğru bir adım atmış olursunuz.Bu adımı atabilmek için de ya bilimci ya da sanatçı yeteneği olmalı. Bilimde de, sanatta da gözlemcilik vardır. Ne ki bilimde duygusallığa yer yoktur. Sanatçı duygusaldır, toplum adına düşler görür. Toplumun, sözcüsüdür. Bu yüzden yaptığı sanat herkesi -okurları, okuyanı- ilgilendirir. Yeteneğinin getirdiği duygusallığını toplum adına ölçülü kullanmak zorundadır. Yoksa yukarıda değindiğim gibi çenesi düşük bir adama dönüşür. Öykücü, romancı yeteneğinin verdiği duygusallıkla olaylarla, kişilerle, kısacası insanla içlidışlıdır. Gördükleri, duydukları, bildikleri hep kendisini tedirgin eder. Kimi olay ve kişilerin üstünde hiç durmaz, biraz kafasını kurcalar -kendi adıma konuşuyorum- unutur gider. Kimi olay ve kişiler elinde olmadan bir gün, bir hafta, bir ay, kimi zaman da birkaç yıl kafasını kurcalar, sorunları ile birlikte biçimlenir: ya öykü olarak ortaya çıkar, ya da roman olarak. Ne zaman öykü, ne zaman roman? Niçin öykü, niçin roman? Bunu ben de bilemiyorum. Olayların, kişilerin sorunlarının, düşlerinin; toplumun yapısının getirdiği kendisini etkileyen psikolojik bir kurgu mu desek? Şunu çok iyi biliyorum ki şu konu öykü olur ya da şu konu roman olur... diye benim elimde bir seçenek yok. Deneylerimle biliyorum ki bir konu kimi zaman yıllarca beni tedirgin eder, kafamı kurcalar, yazmaya oturduğumda iyice ölçüp biçmişimdir; bir öykü olarak ortaya çıkar. Hem de öylesine gelişmiştir ki yıllarca içime işleyen bu konunun ilk tümcesinin ne, son tümcesinin de ne olacağını bilirim. Ayrıntılar kendiliğinden gelir, biçimlenir yazarken. Kimi konuyu da kafam, yüreğim, roman olarak biçimler. Üç yıl, beş yıl beni uğraştırır. Öyküden farkı, daha çok ayrıntılara girme gereksinmesini duymamdır. Bu da kafamda, yüreğimde -yeteneğimin elverdiği denli- roman olarak biçimlenmesidir. Diyelim romanlar yazı ile yapılan sanatın, ayrıntılı biçimidir. Öyküler, ayrıntıları içeriğine sığdıran biçimdir. Her iki biçimi de biçimlemek zordur. Aynı çabayı ister... Armutlarla elmaları alt alta yazıp toplamak olanağı yoktur ama şöyle diyebilir miyim bilmem; elli yıla yaklaşan yazarlığımda, ortalama beş yılda bir, bir öykü kitabı, beş yılda bir de, bir roman ortaya koymuşum. Küçük öykülerimde de,büyük öykülerimde de bence bir dünya vardır. Her romanımda da bir dünya vardır kendimce. Zaten dünya edebiyatında olsun, bizim edebiyatımızda olsun, her roman yazan, öykü de yazar. Her öykü yazan da roman yazar. Yalnız roman, sadece öykü yazan yazarlar pek azdır. Diyebilirim ki yazar, söyleyecek sözünü kimi zaman öykü ile, kimi zaman da roman ile söyler. Değindiğim gibi bu, olayların, kişilerin, insanın, kısaca konunun değerlendirilme ölçüsüdür. Öyküyü roman yapmak, romanı öykü haline getirmek yazarın elinde değildir. Kimi yazar söyleyeceğini öykü ile söyler, kimi yazar romanla söyler, kimi yazar da her ikisiyle söylemek gereksinmesini duyar elinde olmadan. Hani Adnan Benk'in, "Niçin roman, niçin öykü?" sorusuna açık bir karşılık veremiyorum. Kimbilir bilimsel yoldan, başka yollardan bu soruya bir karşılık bulan çıkar...

Bir zamanlar kimi eleştirmenler, bir yazar için, "öyküden romana geçti!" diye söze başlarlardı. Allah Allah! bu ne biçim sözdür? Öykü niye küçümsenir? Bunlar Sait Faik'i adamdan saymaz mı? Koca Sait, öyküden romana geçememiş bir yazar(!) Çehov da romana geçecek yerde tiyatroya geçmiş(!) Olamaz böyle yargı. Burada yazarın olaylar, kişiler karşısındaki ruh halini, anlatımı biçimleme yeteneğini hiç düşünmezler mi? Daha daha roman, öykü yazan şairlerden de söz edebiliriz...neyse uzatmayalım.

Benim yazarlık serüvenim cumhuriyetimizin kuruluşu, osmanlılıktan ulus olma bilincinin gelişmesiyle başlar ve yürür. Kimi zaman öyküyle, kimi zaman romanla yeteneğimin elverdiği denli insanımıza, toplumumuza eğildim, sorunları ele aldım, zihnimi kurcalayan, beni tedirgin eden sorunları. Burada tedirgin sözcüğünü rahatsızlık anlamında kullanmıyorum. Sanatçı dürtüsü diyelim. Beni rahatsız eden zamanla dil olmuştur. İlk romanım *Bir Şehrin İki Kapısı*'nı ikinci baskı için yeniden yazdım. Yanlış olmasın, dilini yazdım diyeyim... Kırk yılda romanımın (1942-1944) dili bir hayli eskimiş. Eksik olmasın Memet Fuat basbayağı beni azarladı: "Yazık olacak bu güzel romanına, otur dilini düzelt!" dedi. Baktım, dilinden başka eskiyen yanı yok. Kırk yıl sonra yeniden okuyunca, basbayağı sevindim. Zaten ben görmedim, bir yerlerde yazdılar, söylediler; Almanya'da Prof. Otto Spies, bu romanımı, romanlar sözlüğüne almış. Yeni baskısını bekliyorum. Benim ömrüm zaten kitaplarımın baskısını beklemekle geçmiştir. Ne hikmettir bilmem, bir kitabım çıkar satılır biter, yeni kitabımı ya da biten kitabımı bin nazla basarlar. Açıkçası ona buna, basar mısınız diye sorarım, ya karşılık vermezler ya da tersler gibi bir karşılık gelir. Bu konuda tezgâhtarlık yapamam, sevmem de... Ne ki zaman zaman bakarım, yabancı ülkelerden bir mektup çıkar gelir: falan filan romanınızı, falan filan öykünüzü çevireceğiz, izniniz var mı? *Dünya Öykü Antolojisi*'ne sizin öykünüzün adını vereceğiz, ne dersiniz? Bir yazar için bunlar da ölçü olamaz. Sözü şuraya getirmek istiyorum; yazara her şeyden önce,

yeteneğini ortaya koyabilmesi için cesaret gereklidir. Cesaretin de çeşidi vardır. Şu yabancı dillere çevrilme konusunu cesaretten söz etmek için ortaya attım. Kendimi, kendimizi, insanı, insanımızı; öyküyle, romanla ortaya koyma cesaretim varmış... Bu cesaretimden ötürü, önce beni köyümden, ilçemden kovmaya kalkıştılar... Sonra da şu kırk yıldır başıma gelmeyen kalmadı ülkemizin çoğu yazarı gibi... Bir yazar olarak yeteneğimin ölçüsünde cesaretli miyim diye hep düşünürüm. Ne ki cesaret de gelip bir yere takılıyor. Benim yüzümden bir baskı makinesine, bir dizgi makinesine el konulsun istemem. Yazar, rafa kaldırırım...

Niçin öykü, niçin roman? diye düşünürken sözü uzattık, konuyu değiştirdik mi ne? Her ne hal ise, Mehmet Efendi ile konuşmamızı sonbahar yapraklarını toplayarak sürdürüyoruz:

"Şu çitlenbek ağacı eskiden gözüme çok ulu bir ağaç gibi görünürdü. Şimdilerde küçülmüş gibi geliyor..."

"Dört bir yanımızı apartmanlar sardı, binalar ağacın boyunu geçti de ondan Mehmet Efendi..."

"Ya... doğru... Şu çamın dalını kessek, gölgesinde bitki yetişmiyor..."

"Çam bitkilerin en güzelidir Mehmet Efendi, dalının kesilmesine razı değilim..."

Kuru yaprakları toplarken Verlaine'in Sonbahar adlı şiiri aklıma geldi. Birkaz dizesini mırıldandım. Türkçe söylesem şöyle nasıl olur? "Saat vurunca/Eski günleri anımsarım/Ve ağlarım!" Olmaz, çok karamsar olur. Ne ki frenkler bu tür şiirlere (lyrique) diyorlar... Şiir çevirenler daha iyi bilir ya, yoksa bu dizeleri şöyle mi sıralasak: "Eski günleri anımsarım/Saat vurunca/Ve ağlarım..."

Niçin ağlayalım eski günleri anımsayınca? Eski günler yaşanmış günlerdir. Hele eski günlerde bir şeyler yapabildikse, o günler eskimez. ◇

# romanda adres!...

*Hidayet KARAKUŞ*

Öğretmen okulu son sınıftayken bir arkadaşın, elinde bir romanla gelip "kahramanlarının adresleri yazılı bir roman, tümüyle gerçek," dediğini ve kitabı, uyandırdığı ilgiyle çok kişiye okuttuğunu anımsıyorum. Ne ki o romanla ilgili, bu olaydan başka bir şey kalmamış belleğimde. Adını bile anımsamıyorum. Düşününce gülüyorum şimdi.

Roman kişileriyle ilgili nice zamandır ilginç yaklaşımlarla karşılaşıyor, konuya değgin tartışmalar, yazılar okuyorum. Bu, benim bu konudaki ilgimin de yeniliğini gösterir bir bakıma.

Bir dost, *Yağmurlar Nereye Yağar*'daki kişilerden kimilerini "tanıyı-tanıyıverdiğini" söylerken bir başkası; "romandaki kişilerin bir adreslerinin eksik olduğunu" söyleyip beni daha bir şaşırttı.

Bir başka arkadaş daha da hızlı davranıp roman kişilerinden birine sahip çıkarak "bu benim" dedi; bir vefa borcu ödediğimi belirtip teşekkür yazısı bile yazdı.

Bir zamanlar ben de böyle bakıyordum okuduğum romanların kişilerine. Yaşamdaki gerçekliklerini, romanda yeterince yaşayıp yaşamadıklarını düşünmeden, işlevlerini tartmadan, hemen kişilerin yaşadıkları çevreyi ve kimliklerini öğrenmeye kalkıyor; bulunca rahatlıyor ya da bulduğumu düşünüyor; romanı çözdüğümü sanıyor-

dum. Ünlü bir yazara da çok sevdiğim romanındaki kahramanın "kendisi olup olmadığını" sormuştum. O'nun afallayarak ve biraz da ürpererek "hayır ilgisi yok" dediğini, kendi sorumun saçmalığına gülerek anımsıyorum şimdi. "Evet, benim" deseydi ne olacaktı yani? Romanda anlatılanların değeri değişecek, kahraman daha bir yücelip ya da daha başka bir anlam mı kazanacaktı gözümde? Bilmem o zaman neler düşünecektim!... Ama ne düşünürsem düşüneyim yanlış olacaktı düşüncem.

Roman kişileri yaşamı anlatmada gerçeklik duygusunu bize aktarabiliyorlar; canlılıklarına bizi inandırabiliyorlarsa; işlevlerini, yazarın anlatmak istediklerinin bir bölümünü, süzülmüşünü iletmede görevlerini yapıyorlar demektir. Anlatılmak istenene, yaşarlıkları ölçüsünde yardım ediyorlar demektir.

Romancı, çevresindeki insanların işine yarar olanlarını kendine göre seçer. O kişilerin her şeyini, kendi çevreleri içinde tutum ve davranışlarını gözler; bu kişlleri anlatmak istediğine, belirlediği amaca göre yeniden tasarlar, biçimlendirir. Bunu yaparken gerçeğe uygunluk, gelişebilirlik, değişkenlik, düşsel nitelikler verir, yakıştırır. Gerçeğe aykırı oldukları; konumları ve güçleriyle bağdaşmayan işler yaptıkları, yaşamlarının gerçeğinden çıkarılmamış düşünceler taşıdıkları, kendi gerçeklerini bir kıyıya ittikleri zaman anlaşılır. Yazarın sözcüsü olmuşlardır. Yaşıyor sayılmazlar. Ölü doğmuşlardır çünkü.

Romancılar, elbette gerçek yaşamdan, gerçek yaşamdaki insandan yola çıkacaklardır. Bu kişiler her özellikleriyle romanda yer almazlar. Alsalar bile gerçek yaşamdaki kişiler olmazlar. Artık başka insanlar olmuşlardır. Onların gerçekliğini tüm özelliklerini romanda sıralamak, anlatmak vermez.

"Roman yazarı bir kişi hakkında her şeyi biliyorsa, o kişi gerçektir. Yazar bildiklerinin çoğunu, hattâ herkesin açıkça görebileceği şeyleri bile gizleyebilir. Ancak, söz konusu kişi hakkındaki her şeyi açıklamamış da olsa, romancı bizde her şeyin açıklanabileceği yolunda bir duygu uyandıracaktır. Bu duygu ise, günlük yaşamda hiçbir zaman edinemeyeceğimiz bir gerçeklik izlenimi yaratır" diyor Forster, *Roman Sanatı*'nda.

Adı sanı,adresi belli bir kişi bile anlatılsa yazarın zihninde yeniden yaratılacağı için; o kişi en azından o anlatım sürecinde değişeceği için; yeni yargılar, yeni değerler kazanabileceği için "bilinen kişi" olmaktan uzak olacaktır.

Her yazar kişilerine bir şey katmadan onlarla yakınlık kuramaz. Ya da kendisini onlara şu ya da bu biçimde yakın bulmadan onları anlatmaya girişmez. Bu yakınlık; dostluk, arkadaşlık gibi bir yakınlık değildir. Özdeşleşmek de değil. Ama anlatılmaya değer bulunana; yazarın içinde büyüyüp duran, anlatılmayı bekleyen gerçeğe yakınlıktır.

Roman kişileri, gerçek yaşamdaki kişilerle çakışabilir ya da öyle görünebilirler. Ama okur olarak romanda aradığımız bu olmamalıdır. Çevremizde tanıdığımız kişileri, yazarların çevresindeki kişileri romanlarda aramak, bulduğunu sanmak anlamsız bir hafiyeliktir sanırım. Bu tutum, roman kişilerine "dedikodu" düzeyinde yaklaşmak demektir. Roman kişisine böyle yaklaşmak; yazarı da çevresindeki kimi kişileri de tedirgin eder. Bu tutumdan yakınan, tedirgin olan yazarların varlığını da kimi soruşturma yanıtlarından, yazarlarla yapılan söyleşilerden anlıyoruz. Oysa yazarın ereği genel anlamda insanı düşsel yönden huzursuz etmek; ona yaşadığı dünyayı daha güzel bir dünya özlemiyle değiştirmeyi düşündürmektir.

Forster, yukarıda adı geçen kitabında, "... roman kişilerinin gerçek yaşama bütün yönleriyle uygun düşmelerini beklemeyeceğiz, yalnızca benzemelerini bekleyeceğiz" derken roman kişilerinin olması gereken özelliğini belirlemeye çalışır.

Melih Cevdet Anday da 8 Kasım 1983 günlü Cumhuriyet'te bu konuya değinir. Rauf Mutluay, yazarın *Raziye* romanındaki Dayı'yı Halikarnas Balıkçısı'na benzetmiştir. Melih Cevdet: "Bu tür benzetmelere bizde çok önem verilir nedense; bir roman kişisinin ille dışarda bir karşılığı bulunması gerekli imiş gibi" der.

Beş yaşındaki oğluma kendi yaşantısından çıkardığım kimi öyküleri anlatırken kendime göre biçimlendiririm. Ama onun çoğu kez "Orası öyle değildi. Ayhan değil Ali olacaktı..." gibi düzeltmelerine tanık olurum. Okur olarak roman kişilerine bakarken beş yaşındaki bir çocuğun yaşadığı öyküleri, yaşadığına göre düzeltmek istemesi arasında çok büyük bir ayrım yok gibi sanki.

Romanda kişilerin adresleri vardır elbette. Ama onların adresleri telefon rehberindeki adresleri değil, toplumsal gerçekliklerindeki yerlerindedir. Yaşamsal canlılıklarındadır. Gerçeği akla, mantığa, bilime uygun geliştirip geliştirememe konusundaki tutarlılıklarındadır. Asıl bu adresi yakalamaya çalışmalı. Romana o zaman daha doğru bakmış olacağız. ◇

# sabahattin ali'nin öykü ve romanları

*Şükran KURDAKUL*

*Sabahattin Ali*

Sabahattin Ali'nin ilk şiir ve öykü denemeleri Çağlayan(Balıkesir, 1926), Irmak (Balıkesir, 1928), Servet-i Fünun, Güneş, Hayat, Meş'ale (1926-28) dergilerinde yayımlandı. Şiirlerinde hece ölçüsünü kullanıyor, halk ozanlarını severek okuduğu sezilen dizelerinde ilk gençlik duyarlıklarını işliyordu. Bu evresinin öykülerinden çoğunu ilk kitabı *Değirmen*'e (1935) almadı.

Tutuklanmadan önce öykülerini Meş'ale (1928), Atsız Mecmua (1931) vb. dergilerde yayımlayan Sabahattin Ali, cezaevinden çıktıktan sonra, özellikle Varlık dergisinde yazdı. Kanal (sayı 25, 15 Temmuz 1934), Kırlangıçlar (sayı 40, 1 Mart 1935), Arap Hayri (sayı 44, 1 Mayıs 1935), Pazarcı (sayı 48, 1 Temmuz 1935), Kağnı (sayı 53, 15 Eylül 1935) öykülerini yayımladığı bu dergilerde şiirleri, çeviri ve eleştirileri de çıktı. 1935-45 yılları arasında yazdığı dergiler arasında Resimli Herşey (gramafon Avrad, sayı 2; 1935) Ayda Bir (1936), Ağaç (Kafa Kâğıdı, sayı 1, 14 Mart 1936), Yeni Edebiyat (1940), Yurt ve Dünya (1942), Adımlar (1944), Görüşler (Katil Osman, 1 Aralık 1945), Gün dergileri anılabilir. Yurt ve Dünya'da kitap eleştirileri, Aziz Nesin'le birlikte çıkardıkları Markopaşa (ilk sayısı 25 kasım 1946) adlı gülmece dergisinde siyasal yergi yazıları yayımlamıştır.

## Öyküleri

Sabahattin Ali'nin öykücü olarak kişiliğini aradığı 1928-35 yıllarında Milli Edebiyat akımına bağlı kalemlerden Yakup Kadri *Yaban*'da (1932) yaşadığı çevre koşulları içinde kırsal bölge insanını vermeye çalışmış, Reşat Nuri köyden kentten çok değişik insan manzaraları çizmişti. Yer yer toplumcu gerçekçi anlayışın örnekleri sayılabilecek ürünleriyle Sadri Ertem; *Ayaşlı ve Kiracıları* (1934) romanıyla Memduh Şevket (Esendal) kasaba ve büyük

kent insanını sınıfsal konumu içinde yakalayabilen Sait Faik, kendilerinden önceki girişimleri yeni boyutlara ulaştıran kişiliklerin öncüleri arasında görünüyorlardı.

Sabahattin Ali belirgin özelliklerini yansıttığımız bu ortamda 1930'dan sonra yaşamının ve bilgisinin kazandırdığı olanakları öyküye dönüştürmeye çalışmıştır. İlk ürünlerinde görülen "romantik hava"dan kolay sıyrılması Konya ve Sinop cezaevlerinden karşılaştığı halktan kişileri iyi tanımasına bağlanabilir. On altı öyküden oluşan *Değirmen'* de (1935) Kanal, Candarma Bekir, Bir Firar Bir Orman Hikâyesi'nde dikkati çeken, kişilerini toplumsal sorunlar içinde yansıtırken, insana özgü durumları çarpıtmaması, gerçeğe uygunlukla vermesidir. Kanal'da Orta Anadolu köylüsünün susuzluğu, "katı topraktan bir lokma şey sökebilmek için, sessiz bir dövüş halinde" ilerleyen yaşam koşullarının belirtilmesiyle tamamlanır. "Sulama İdaresi, bu idarenin muhasebecileri, memurları" bu kavganın soyut öğeleridir. Bir gerçek vardır: su. Suyun çekilmesiyle suya gereksinme duyanlar kendi başlarına kalacaklar, bireysel umar yolları arayacaklardır.

Sabahattin Ali'yi düşündüren toplumsal gerçekse, bir sanatçı olarak duygulandıran da gerçeğin omuzlarına bindiği bu umarsız insanlardır. Candarma Bekir'de daha etli-canlı görürüz bu insanları. Öldüren (Çallı Halil Efe) Bekir'in kişiliğine sinen candarmalığın simgelerinden kurtulmak istemiştir. Yazar bu zorunluluğu, beceriyle yansıtırken, öldürülenin *Bekir değil Candarma Bekir* olduğunu unutturmaya çalışır. Bu nedenle öldüren Çallı Halil'in anısında "Bekirceğiz" olarak yaşar.

Sabahattin Ali'yi daha *Değirmen* evresinde Sadri Ertem öyküsünden ayıran yakaladığı insana özgü durumları abartmadan, çarpıtmadan verebilmesidir. Kendini aradığı yıllarda kazandığı bu yetkinlik sonraki ürünlerinde sanatının belirgin niteliği olarak görünür. Köy ve kasaba yaşamına bağlı konuların önde geldiği söylenebilecek olan öykülerinde özellikle üretim ilişkilerinden soyutlanmayan *Tek Parti Dönemi'*nin insanlarıyla karşılaşırız. Toprak sorunu yüzünden öldürülme olayı içinde kurulu düzene bağlı çoğunluk, ağa ve devlet kapısından duyulan korku (Kağnı), yol vergisi (Kafa Kâğıdı), geri bıraktırılmış toplumda kadının durumu (Gramafon Avrad) köylüyü baskı altında tutma yolunda insansal değerleri sıfıra inen, kendisini her şeye haklı gören candarma (Sıcak Su) çevre ile kişiler arasında diyalektik ilişki göz önünde tutularak verilmiştir. Bu tür öykülerde kişilerle çevrenin önde gelen nitelikleri vurgulanmaktadır. Betimleme ustalığına karşın yazar öykünün dengesini bozacak öteki öğeler gibi betimlemelerini de bir ölçü içinde tutmasını bilir. Denilebilir ki Sabahattin Ali'nin köylüleri Ulusal Kurtuluş Savaşı'ndan sonra bekledikleri toplumsal kurtuluşu bulamayan insanlardır. Nedir ki durumlarını tartıştıkları görülmez onların. Doğa olayları gibi toplumsal olaylar tarafından kuşatılmışlardır. Dirençlerinde, karşı koymalarında bile bireysel olmak zorundadırlar. "Müstesna, benzerlerinden ayrı yaratılışta tipler değil, her gün rastladığımız, konuştuğumuz, görüştüğümüz varlıklar"* olarak görünürler. Yazar onların durumuyla bizi toplumun yapısını düşünmeye, araştırmaya, sosyo-ekonomik ilişkiler üzerinde durmaya zorlar. Bu zorlama adına acındırma isteğine yenilmediği zaman toplumu bulunduğu tarihsel an içinde yakalama becerisini göstermiştir.

Sabahattin Ali'nin öykülerinde okumuş orta tabaka insanlarıyla da sık karşılaşırız. Bunların çoğu devlet yönetiminde (henüz) ağırlığı olan bürokrasinin aşağı kademede de görülen "devlet benim" düşünüsündeki bireyleridir, "yalnız ekmek parası düşünen ve asıl vazifelerini, tefekkürü tamamıyla unutarak basit bir makine haline gelen bu kafalara" (Bir Skandal) dışardan öfkeyle bakar Sabahattin Ali. Onların günlük yaşamlarını anlatırken içine yuvarlandıkları boşluğu belirtmeye çalışır. Ya da toplumsal çürümüşlüğe karşı koyma bilincine sahip olanla olmayanı yan yana getirir.(Düşman) Anılarda yaşayan dostluk duygularının, kişisel sevginin boşluğunu, yetersizliğini vurgular.

Düşman öyküsünde "çalıştım, faydalı oldum ve ilerledim" düşünüsündeki bürokratın, siyasal bir nedenle aranan, okul arkadaşıyla tartışırken şöyle sorduğuna tanık oluruz:

"Dünyayı değiştireceğini mi sanıyorsun?"

Okumuş orta tabakanın bireyleri benbencilikleri adına halktan uzaklaşmış kişilerdir. Sorgu yargıçları vardır, para yer. (Kazlar) Doktorlar vardır, görevlerinin doğal sorumluluğunu bile duymazlar.

Sabahattin Ali öyküsünde işçilerin iş koşullarına, sorunlarına değgin konular çok sınırlıdır. Bir Gemici Hikâyesi'nde ateşçiler, Mehtaplı Bir Gece'de fabrikada hastalanarak işsiz kalmış bir adamın açlığı işlenirken, yazarın somutlamadan kaçındığını söyleyebiliriz. Bu öykülerde kişilerin yaşarlılığı da tartışmaya çok açıktır. Kekemeliğinden ötürü okuyamadığı için ateşçi olan, "celeplikten epeyce para kazanan" dayının ilgisiz kalışından ötürü güç duruma düşen insanların konumunda işçilere özgü pek az özellik görünür. Bunun bir nedeni Sabahattin Ali'nin öykülerini yazdığı, yayımladığı dönemde işçi sınıfının grev, sendika kurma, siyasal örgütlenme haklarının yasaklanması ise, bir nedeni de yazarın bu hakları kazanmak için savaşan işçilerin öncü kişiliklerini tanıma olanağı bulamamış olmasıdır.

## Kuruluş Özellikleri

Sabahattin Ali öyküsüne geleneksel öykü anlayışının belirgin özellikleri egemendir. Bu anlamda Ömer Seyfettin kuşağının beğeni düzeyine koşut düzeyde görünür yapıtları. Onun da -çağdaş öykümüzün öncüsü gibi- konusuyla etkili olma amacına özen gösterdiğini sezeriz. Bu nedenle öyküyü yan olaylarla geliştirerek "çözüm" aşamasına ulaşıncaya dek, kişilerini toplumsal çevre, doğa ilişkileri içinde koyma zorunluğunu duyar. Bunlar, çoğun toplumsal gerçeğin belirmesine yarayan öğelerdir. Yer yer duygularını kişilerine yansıtmadan kendini alamaz Sabahattin Ali. Ama bu durumun kişilerinin zararına olduğu söylenemez. Başkalarından öğrenerek işlediği konularda bile başarılı olması belki bu nedenledir.

Anlatımda soyut öğeler ve tamlamalara çok az rastla-

* Pertev N. Boratav ("Yurt ve Dünya" Mayıs 1943, sayı 29)

nır. Doğa betimlemelerinde, çok yerinde ve özgün benzetmeler kullanmayı sever.

"İnce yapraklar güneşin altında, sıcaktan soluyan bir köpeğin dili gibi titreşiyorlardı." (Kanal, Değirmen)

Kişilerinin dış özelliklerini mutlaka en kesin çizgilerle belirtmeyi de sever.

"Ve sonra gözleri -Kırmızı çilli kapaklar arasında bir granit yosununa benzeyen soluk yeşil gözleri vardı-" (Birdenbire Sönen Kandilin Hikâyesi, Değirmen)

"Şoförün yanında oturan siyah elbiseli, gümüş çerçeveli gözlük takmış, yaşlıca, sünepe tavırlı bir adam..." (Kamyon, Ses)

Şairce abartmalardan kaçındığı için dili soyut sözcüklerden de arınmıştır. Bu nedenle gerilimden çok, içten içe gelişen acılar yalın anlatımıyle çelişmemiştir.

Sabahattin Ali'nin 60'ı aşkın öyküsünde köylü kentli kadınlar, mahpuslar, çocuklar, bürokratlar kendi niteliklerinin yanı sıra, sınıflı toplumun insanı olmaktan gelen nitelikleri birlikte yaşarlar. Issız, kendi durumuna bırakılmış Anadolu'nun yalnız insanları, idare lambalarının soluk ışıkları altında hüzünlü bakışlarıyla insanlığımızı arar gibidir. (henüz) Sorma aşamasına bile gelememiş olan bu insanları (birkaç öykü dışında)gerçeği zorlamadan verir Sabahattin Ali. Kadınlar vardır onların arasında. Acılarıyla içimize otururlar, Ağa kurşunu ile öldürülen Sarı Mehmed'in anasının (Kağnı) ağır aksak dönen kağnı tekeriyle bitip tükenmez kasaba yollarındaki umarsızlığı, devletle halk arasındaki kopuşmuşluğun simgesi olarak yaşar durur. İki candarmanın sırayla ırzına geçtikleri Emine Kadın'ın sesi kulaklarımızdadır. Fukara, gezici, tiyatroların Hanende Melek'i, oturak âlemlerinin kendilerine bile yabancı kalan kadınları, öykümüzün yeni çağ kişileri olarak yerlerini almışlardır.

Sabahattin Ali'nin kişileri belli durumları yaşamak zorunda kaldıkları için, çoğu eylemleri önceden belirlenmiş insanlar olarak görünmezler, peşin amaçlarla yüklümlendirilmemişlerdir. Davranışları, durumun süreci içinde olgunlaşır, doğal çizginin dışına çıkmaz.

## Romanları

Sabahattin Ali'den biri uzun öykü olarak sunulan üç roman kaldı. *Kuyucaklı Yusuf, İçimizdeki Şeytan, Kürk Mantolu Madonna.* İlki, cumhuriyet öncesinde, özellikle Edremit'te geçer. Kasaba romanıdır.*İçimizdeki Şeytan,* II. Dünya Savaşı öncesinde ırkçı turancı ideolojiye bağlı okumuşlarla onlara karşı olan aydınları konu alır. *Kürk Mantolu Madonna* ise, temelde iki kişinin birbirleriyle ilişkileri, ruhsal durumları işlenen uzun bir öykü niteliğindedir.

*Kuyucaklı Yusuf* Kuyucak'ta, babasıyla annesi öldürülen, küçük Yusuf, Kaymakam (Selahattin Bey) tarafından evine alınır. Selahattin Bey'in yeni görev yeri olan Edremit'te okula başlar, bitirmeden ayrılır. Büyüdükçe çevresiyle bağdaşamadığı görülür. Özellikle kasabanın ekonomik yaşamına egemen olan ailelerin çocuklarından uzak durur. Kaymakamın kızını (Muazzez) bu şımarık ve her istediğini elde etmeye alışık kişilerin (Fabrikatör Hilmi Bey'in oğlu Şakir) sataşmalarından korumaya çalışır.

Karısının (Şahende) yarattığı sıkıntıların etkisiyle kendisini içkiye, kumara veren Kaymakam, Şakir'in babasına borçlanmıştır. Şakir'le babası Muazzez'i elde etmek için alacaklı durumlarından yararlanmak istemektedirler. Şahende de kızının Şakir'le evlenmesine can atmaktadır. Nedir ki Yusuf arkadaşlarından birinin (Ali) babasından Kaymakam'ın borcunu karşılayacak parayı temin ederek Şakir'in girişimlerini önler. Bu olay dolayısıyla Muazzez'in kendisini sevdiğini anlamıştır ama arkadaşı Ali'nin kıza ilgi duyması nedeniyle duygularını belli etmez.

Bir düğün gecesi Şakir'in tabancasından çıkan kurşunla Ali ölmüş, kasabanın egemen kişileri katilin cezalanmasını önlemişlerdir. Bu evrede de Yusuf'un Muazzez'den uzak durması genç kızın annesinin etkisine kapılarak Şakir'le buluşmaya karar vermesine yol açmıştır. Durumu öğrenen Yusuf buluşma yerine gider, Muazzez'i kaçırır. Evlendirilirler. Selahattin Bey Yusuf'a kaymakamlıkta iş verir. Bir süre sonra da ölür. Yeni gelen Kaymakam kasabanın egemenleriyle iyi geçinip gününü gün etmeye bakan çıkarcının biridir. Şakir'in babasının isteğine uyarak Yusuf'u gezici köy tahsildarı yapar. Erkeksiz kalan Şahende'yse evini kasaba egemenlerinin içkili-çalgılı eğlencelerine açmış, Muazzez de bu gecelere katılmakta sakınca görmemiştir. Böyle gecelerden birinde Yusuf eve döner; durumu görünce ortalığı birbirine katar, Kaymakam'ı kırbaçlar, Şakir'i öldürür, olayda yaralanan karısını alır dağ yollarına vurur.Nedir ki Muazzez yaranın ağırlığına dayanamayıp ölmüştür. Yusuf'sa "içindeki yıkıntılara karşın" yeni bir hayata doğru yürümeye,tutunmaya çalışmaktadır.

1— Kuyucaklı Yusuf'u oluşturan olaylar 1903'te başlar, 1915 sonlarına değin sürer. Romanın başkişilerinden Yusuf'un ana-babasının öldürülüşünü yansıtan ilk bölüm dolayısıyla, aşağı Ege'nin küçük kasabalarından Kuyucak yalnızca ad olarak geçmektedir. Bu nedenle romanda "bütün töresel ve sosyal gerçekliğiyle" verildiğinde birleşilen kasaba, Yusuf'un on yaşlarında getirildiği (s. 20) Edremit' tir. Romanın omurgasını oluşturan olaylar yukarı Ege'nin zeytin üretim merkezlerinden biri olan bu kasabada 1909' larda başlar(s. 31). Dönem, programında "halkın kişisel girişim gücünü uyandırarak küçük sermayenin şirket, fabrika vb. kuruluşlarda "birleşmesini öngören İttihat ve Terakki Fırkası'nın iktidarda bulunduğu yıllara rastlamaktadır. Kasabanın başat ürünü olan zeytin hem üretim, hem zeytinyağı yapımı sürecinde işçi-işveren ilişkilerini yaşama geçirmiştir. Öte yandan beş-on kilometre ötesindeki Akçay iskelesi nedeniyle küçük ölçüde liman burjuvazisi özelliği gösteren öğeler oluşmaya başlamıştır. Bu yeni sınıfın "altınlarını şinikle ölçen" (s.57) parababaları (Hilmi Bey ve oğlu Şakir), yandaşları (Hacı Ethem), işi

yolunda avukatları (Hulusi Bey) vb. bireyleriyle birlikte öteki sınıf ve tabakaların insanları romanın gelişim süreci içinde olayların öznesi durumunda görünürler.

2— Romancı özetlediğimiz olaylar arasında ustaca bağlantılar kurarak kişileri toplumsal konumları içinde vermeye özen gösterir. Bu nedenden dolayı Yusuf, Kaymakam Selahattin Bey, Şahende, Hilmi Bey, Şakir, kişisel tarihlerinin olgunlaştırdığı niteliklerle çıkar karşımıza. Selahattin Bey'in kişiliğinde yıpranmış, döneminin gizil gücünde saklı gelişmeleri sezinleyemeyen, gençliğinde okuduğu kitapların dünyasından uzaklaşmış yılgın yönetici tipini buluruz. Yanlış evlilik çarkının bile aydın kişi namusunu yok edemediği bir yalnız adamdır o. Yorgunluğu, kendisini "tongaya bastırmak isteyen" kasaba egemenleri karşısında savunmasız kalışı, sakatlanmış kalbi, aşırı içki düşkünlüğü ile cumhuriyetten sonra da karşılaştığımız, döneminden umudu kesmiş aydınlara benzer. Savaşım gücünü yitirmesi, kasaba egemenlerinin durmadan artan gücünden ötürüdür. Belki bu nedenle kendi zayıflığından sonuçlar çıkararak "insan dediğin mahluk hiçbir şeyi değiştiremez..." biçiminde yargılara varır.Selahattin Bey'i tanıdıkça sormak gereğini duyduğumuz sorular çıkar ortaya:

—Neden kumar oynuyor?/Bireysel namusun ne denli anlamı var?/Kızına olan sevgisini ayakta durma gücünü kazandıramaz mı?/Meşrutiyet Dönemi'nde kimi aydınların yarattıkları savaşım ortamından az da olsa neden etkilenmiyor?

Sabahattin Ali'nin ustalığı, olayların akışı içinde bu tür soruların yanıtlarını gerçekliğin dışına çıkmadan vermesi, Selahattin Bey'i yargılayarak kişileşmesinin önünü kesmemesidir.

Romanın ilk sayfalarında ana-babasının ölüm koşulları içinde karşımıza çıkan Yusuf ise istem gücünü gerçeğin gerçek olduğunu bilmekten alıyor gibidir. Ölüleri göstererek "Korkmuyor musun?" diye soran Kaymakamı, "Anamla babam, nesinden korkayım..." diye yanıtlamasıyla (s.10) hem o anı somutlamış, hem gelecekteki kişiliği üzerinde imgeler yaratmıştır. Edremit yaşamında kasaba egemenlerinin şımarık çocuklarıyla bağdaşamayan bu kişiliktir. Zeytin işçilerinin "dilini herkesten iyi anlayarak (s. 32), onlara "köpek muamelesi" yapılmasına içerleyen de bu kişiliktir. Bu soy insancıl duygular giderek insanca değerlere götürür onu. Egemen güçlerin bu değerlere ters düştüklerini gördükçe isyancı, dövüşken, kural tanımaz olur. Çünkü kurallar Fabrikatör Hilmi Bey ve oğullarının gönüllerinin belirlediği gizli yasalara göre düzenlenmiştir. Bu nedenle gerçeği ortaya koyarken kurulu düzenin yüzeysel, sahte "terbiye" anlayışının dışına çıkarak,

" Anan olacak karı seni ne diye ikidebir Hilmi Beylere götürür ki. Çocuk değil misin, helbet evin şatafatı gözünü alacak..." (s.71) diye konuşurken parasal gücün omurgalaştığı dar bir dünyaya küfür eder gibidir. Bu dar dünyanın sınırlarında "iyiliğini sevip aczine kızdığı" Kaymakam'ın temsil ettiği yasaların geçersizliği karşısında yalnız kalmışlık duygularına kapılır. Yusuf gerçekte halkın yalnız bırakıldığının bilincine vardığı aşamadaki öfkesine benzer bir dalgalanmadır bu. Kaymakamın kimliğine yön veren orta tabaka insanının ahlakına özgü ne varsa onları toptan reddetmesine yol açan da bu öfkedir.

Sabahattin Ali, Yusuf'un Muazzez'e tutkunluğuna bağlı olayları sergilerken kasabanın öteki insanları çıkar ortaya.Şahende'nin kişiliğinde, varsıllara öykünerek, ahlaksal değerleri hiçe sayarak, her koşulu göze alarak (kızını satmayı bile) sınıf değiştirmek isteyen kadını; Şakir'in kişiliğinde, 1923'lerden sonra kentte, kasabada benzerleri daha büyük sayılara ulaşan sınıfının bilincindeki burjuvazinin yeni öğelerine özgü edim ve ahlakı görürüz.

*İçimizdeki Şeytan.* İlkin Ulus gazetesinde (1939) yayımlanan bu romanında Sabahattin Ali, 1930'lardan sonra "kapitalist ülkelerdeki faşistleşmenin hızlanması"na koşut olarak Türkiye'de etkileri artan ırkçı ve turancı ideolojiye yandaş grupları, düşün ve eylem adamlarını sergilemeyi amaçlar. Roman.Ömer. Macide, Bedri, Nihat gibi genç kişilerin yaşamlarının bir kesitine dayanarak kurulmuştur. Postahanede memurluk yaparak yüksek okulda okuyan Ömer başkişi sayılabilir. Ömer, kapitalist toplumda orta tabaka insanının ortak özelliği olarak düşünebileceğimiz rahatsızlıklarla benmerkezli bir dünyaya sürüklenmiştir. Nefret ettiğinden koparnayan, değer yargılarına inanmak gerektiği aşamada yersiz kuşkulara kapılan, karar alma zorunda kaldığı yerde doğrulara yan çizen, istem gücünü kullanamayan Ömer; ırkçı ve turancı okumuşların hem düşünsel düzeydeki yetersizlikleri, hem ahlaksal nitelikleri karşısında kesin seçimini yapan Macide; sosyalist öğretiye bağlılığı edimlerinde de görülen Bedri, *İçimizdeki Şeytan*'ın yükünü paylaşıyor gibidirler.

Romancı günlük yaşama bağlı ikincil sorunlar karşısındaki tavırları, tepkileriyle tipleştirmeye çalışır onları. Bu nedenle sık sık "sürpriz"ler, yer yer de gerçekliği zedeleyen rastlantılara başvurma zorunda kalır. Ömer'in ilişkilerine, bu ilişkilerden kaynaklanan olaylara dayanarak dünya görüşüne koşut olanaklar arar. 1930'lardan sonra yazar, öğretim üyesi olarak tanınan kimi faşizm yanlısı kişilerin adlarını değiştirerek, bireysel zayıflıklarını ortaya koyar. Bu ilişkiler, sorunlar, değişen durumlar bir yandan Ömer'in kişi olarak belirginlik kazanmasına yol açmış, öte yandan II. Dünya Savaşı öncesinde okumuş çevrelerden sergilemeler getirmiştir.

*Kürk Mantolu Modanna.* Kendisinin de "uzun hikâye" olarak nitelediği bu yapıtında Sabahattin Ali, romantik yanı ağır basan bir aşk serüvenini işlemiştir. Yapıtın toplumsal bir bildirisi olduğu söylenemez. Öykünün başkişisi Raif Efendi'nin yaşamı verilirken "küçük memur"un dönem içindeki özelliğinin yansıtılması dışında bir özgünlüğü yoktur. Almanya yaşamını anlatan bölümlerdeki ruhsal çözümlemeler bir ölçüde Raif Efendi'nin somutlamasına yardımcı olmasına karşın, serüvenin omurgasına egemen olan "romantik" özü değiştirmeye yetmemiştir. ◇

# kafka, tek başına

*Mazhar CANDAN*

*"ben, yalnızca ben orkestrada izleyenim"*

Ona gerçeküstü, bilici, çöküntü (dekadens) yazarı dediler. Günümüzde bile ona bunalım ve umutsuzluk şampiyonu gözüyle bakanlar var. "Kafka mı? Hani şu karanlık, sayrılı..." -Ve kuşkusuz içlerinden- "şu Başkalaşma öyküsü, hamamböceği, bulantı". Kimbilir belki de Açlık Şampiyonu'ndaki şu tümceler onlara bir sesleniştir: "Çünkü ben aç durmak zorundayım, elimden başka bir şey gelmez ki" dedi açlık şampiyonu. "Ne adamsın sen yahu" dedi yönetici, "neden elinden başka şey gelmesin?" "Çünkü" dedi açlık şampiyonu;başını hafifçe kaldırmış, öpecekmiş gibi dudaklarını büzerek, bir tek hecesi bile yitmesin diye tam yöneticinin kulağının içine, sesleniyordu. "Çünkü istediğim besini bulamadım. Bulsaydım, inanın bana, hemen tıkınırdım, sizin gibi, herkes gibi."

◆◆◆

Peki kimdi Kafka? Özelliği, ayrıcalığı, anlattığı neydi?

Düşkurgu, bilimkurgu muydu yöneldiği alan? La Fontaine ya da Grimm miydi öyküdüğü, yoksa simgeci miydi salt?

Neresinden bakılsa, bir kent yazarıdır Kafka; bürokrasinin labirente dönüştürdüğü, gerekçeleri unutulmuş yasaların toplumu sayıya, bireyi hiçe indirgediği bir kentin, Prag'ın üstelik! Kırsal yörelere, açık güneşli havaya özlem doluyken, -dar omuzları, çökük göğsüne karşın- karanlık kentin havasız bürolarına, masa başlarına zincirlenmiş bir aydın, zorunlu bir kentsoylu. Sıradan bir yaşam kısacası, ancak insanlığa çevrili olağanüstü bir büyüteç, bir ayna. G. Janouch'a şöyle diyordu: "... sıradan şeylere olağanüstülük soktuğumu ileri sürüyorlar. Bu onlar hesabına önemli bir yanlış, kuşkusuz. Sıradan şeyin kendisi olağanüstüdür gerçekte. Ben saptıyorum yalnız. Belki yarı karanlık bir sahneyi şimşeğin aydınlatması gibi, biraz da aydınlatıyorum. Bu doğru değil yine de. Gerçekte, sahne hiç de karanlık değil. Günışığıyla dolu. Bu nedenle insanlar gözlerini yumuyor, pek az görüyorlar."

Çok hızlı, beklenmedik çakan bir şimşek ortalığı bir an ışıtır ya, alışılmışın ötesindedir göze çarpan, ürkünçtür. Sürekliliğin ışığı altında bildik, uysal ve sessiz kalan nesneler, işte o an konuşmaya başlarlar.

Kafka'nın anlatısı bu mu salt? Hayır. Hep soracak, söyleyecek şeyleri olacak onun,kendisiyle oturup kalkanlara; kendine sordukları da sürüp gitmekte üstelik. Yanıt bulmak için okunmuyor Kafka. Yanıt yok onda. Yanıtlar yanılgılara, yanlış yorumlara götürür insanı. Ancak sorular kalır. O sorular ki, binyıllarla üstleri örtülü kalmış, hiç değişmeden durmakta önümüzde. "Yanıtlar; umutlardır ancak, söz vermelerdir" diyor Kafka, "kesinlik değil ki bu".

Daha başka? Picasso üzerine söylediklerinden daha iyi hangi tümce yansıtabilir Kafka'yı: "Bilincimize daha girmemiş çarpıklıkları saptıyor o. Sanat bir aynadır, saat gibi ileri gider kimi zaman." (G. Janouch)

◆◆◆

Çeşitli engellerin de ötesinde, elinden iş gelmediğini yineleyen, çalışamamaktan yakınan Kafka, kısacık yaşamına -kırk bir yıl; o da, eğitim, büro çalışması ve sayrılıktan ne arta kaldıysa- dev yapıtlar sığdırabilmiş yine de. *Dava, Şato, Amerika* ve her biri birer baş yapıt sayılabilecek onlarca öykü... Bütün bunların dışında ölümüne dek, tek başına kendisini karşısına aldığı ciltler dolusu -son günlerinde pek çoğunu yok etmiş, uzanamadıklarının da yok edilmesini dilemiş, evinde yalnızca cilt kapakları bulunmuştur (M. Brod)- *Günce*'si var.Ancak, bu-

rada söz konusu olan "yazmak", bir tutku, bir eğilim sorunu olmaktan çıkmıştır artık. Geceye göğüs germek için, yalnızlığa, tutsaklığa katlanabilmek için zorunluluktur günceye tutunmak: "O korkunç, uykusuz geceler olmasa, hiç yazmazdım. Ama onlar beni hep karanlık yalnızlığıma çağırırlar yeniden." (Janouch)

Tek dilediği, somut, yararlı, sağlıklı bir uğraştan sonra, yorgun ve doygun bir uykuya ulaşabilmekti gerçekte, tıpkı bir marangoz, bir toprak işçisi gibi... Ya da noktayı koyduktan sonra dingin bir yürekle defterini kapatabilseydi o günlük. Ama olamaz bu, bir sürgün, yltik, sonu gelmez bir cezanın tutuklusudur o.

Tek bir avuntusu vardır; suçunun belirsizliği...

Tek bir umudu kalmıştır; doğa yasalarınca belirlenmiş saydığı acılı yazgısına, alçak gönüllüce, soyluca ve yüreklice göğüs gerebilmek.

◆◆◆

Gençti,çevresinde kimi kadınlar, genç kızlar vardı doğallıkla. Onların uzanık ellerini görüyor, bedenindeki atılımı duyuyordu. Ancak, bir ötekiyle bütünleşmek, yalnızlığın acılarına olsun son verebilmek, tüm kuşkuların ertelenmesiyle değil aşılmasıyla olanak kazanırdı. Bir kadınla, kendisiyle ilişki kurmaktaki korkularını -Kafka'nın sevi karşısındaki tüm çekinikliğini korku genel başlığı altında toplamıştı Milena- yenmesi için yüreklendirme çabalarına karşılık şunları yazıyordu; "Önümde durup da bana baktığın sırada, içimdeki acılar üzerine ne bilebilirsin, ben senin acılarını ne bilirim? "....."..... ama bu korku seni yitiririm korkusu değil! Birine güvenmeye nasıl yeltenir insan, işte bu korkutuyor beni".

Gerçekte, bu koşullar altında umut bile edilmemesi gereken boş bir şey, bir düştü sevi; günbatışından doğuşuna, birkaç saniyelik morötesi görüntüydü ele geçecek olan. Salt bu kesikli, kısıtlı ve eksilen süre için, bir de ötekinin kaçınılmaz umutsuzluğunu yüklenmek olanaksızdı. Üstelik bin yüzlü sorunun yalnızca bir yüzüydü bu çekince. Bütün bunları "bir erken düşünür" olarak, hem de enine boyuna yaşamışçasına bilmenin tutuklusuydu Kafka. Tam başlama noktasında durumunun anlamsızlığını ayırt edip, süresizce durakalan bir futbolcuya benzetirdi kendini. Birden çok değişkenli birkaç seçme hakkı verilmiş olsa bile, yolun sonunu görüp tümünü yadsır ya da eylemsizliği yeğlerdi. "Her sözcük, o sözcükten önce karşıma çıkan bir kuşku çemberiyle sarılmışsa, başka ne gelir elden?" *(Günce*'den)

Birkaç kez nişanlanmasına, kimi ilişkilerinin yıllar sürmesine karşın, ancak ölümcül sayrılığının son evresinde direncini yitiriş nedenini, o sıra kendisini içten ve sevecen bir tatlılıkla çerçevelemiş olan Dora Dymant'ın sevgisine mi, yoksa artık çok sürmeyeceği düşüncesine mi yasladığı yoruma bağlı kalacaktır...

◆◆◆

Kafka için kaygılarla dolup taşan mektubunda M. Brod'a; "Çevresindeki giyimli kuşamlı, aldırışsız insanların arasında, teninden bile soyunuk biriydi o," diyor Milena. Dahası günışığına, kendisine yönelik bakışlara, düşüncelere bile dayanıksız duyarlığını teşrih masasına yatırmıştır *Günce*'sinde Kafka. Acılarının kaynağına inmek, suçluluğunun nedenlerini saptamak uğraşı içindeydi hep.

Hiçbir güçlükten yılmayan toprak ecinnisi İzak için bir düşkırıklığı olan oğlu Eleseus, sürekli ilgisini çekmiştir Kafka'nın. * Ne var, suçluluk duygusunu artıran içeriği de savsaklanamaz bu yapıtın. Çünkü İzak, yerini doldurabilecek ikinci bir oğul, Sievert ile avunabilmiştir. Oysa kendisi, -yadsıma, ürkü, tansıma ve sevgi karışımı duygularla yöneldiği- tipik çelişkisi olan babasının tek oğlu, tek umutsuzluğuydu.

*Günce*'si önündeyken bile; kendi yüreğine, düşüncelerine şaşkın, yabancı ve yalnızdır Kafka; anababasının evinde, iş yerinde, dostları ve kadınlar karşısında olduğu gibi tıpkı. "Gece içinde ve dağ başında yitmiş bir koyun gibiyim, ya da bu koyunun ardı sıra koşmakta olan bir koyun. Böylesine yitmiş olmak ve bundan hayıflanabilecek gücü kendimde bulamamak." Son kertede trajik, ürpertici, -günlük yaşantıyı katlanılır kılan- güven, umut, inanç gibi tinsel barınakları tuzla buz eden, doğa dışı bir duygudur bu. Evet, gerçekten de yaşamın gözlüksüz, yalansız, katkısız-üstelik gülünç avuntu ve umutlar içinde yuvarlanmaksızın- ayırt edilen rengi budur.Belki yalnızca külrengi, ama ona parlak renkleri ekleyen güzellerne her neyse, gözlerin gerçeklere körleşmesi uğrunadır. Ne denli renk, o denli yanılsama.

Kafka'yı okurken, -diyelim bir öyküsünü...- alışık olduğumuz, tutunduğumuz nice güvence çarmıha gerilir birer birer. Önce keskin bir acı duyumsanır, ama giderek bunun bir hiç olduğu bir hiçin çarmıha gerildiği yani çarmıhta kokuşacak ya da yası tutulacak hiçbir şey olmadığı anlaşılır. Çok seri uçuşlu anlam pırıltıları çakıp durur tümceler arasında, tam anlamına varılamayan alışılmadık çağrışımlar doğar. Yaşam karşısında Kafka'nın kendisi de işte bu edilginliktedir ve bunu yansıtır tüm *Günce*'si de. Kişinin, yapay olandan bir kez ayrılınca, baş döndürücü yabancılaşması çevresine, kendine... Doludizgin yozlaşma sürecinin ardından, bütün göz boyayıcı ayrıntıların elden çıktığı o müthiş aydınlanma geldiğinde karşılaşılabilecek boşluğu onun yazdıklarıyla kurgulayabiliyoruz ve onun başlattığı bir iç savaş, belli belirsiz başladı bile yü-

* Knut Hamsun, *Dünya Nimeti*

reğimizde.

Umutsuzluğu, yalnızlığı, tüm tutsaklıkları kırmak; yepyeni bir umut; ama gerçekleştirilebilecek bir umut arayışı... Ancak, bunun için onun gibi biri, yani çırılçıplak biri duyumsamalıydı ulaştığımız boyutlarını yitikliğimizin. "... çırılçıplak, şimdiye dek görülmemiş bir ayazda, dünyasal bir araba ve dünyasal olmayan atlarla ben, yolumu şaşırmış gidiyorum. Kürk ceketim arabanın arkasında sarkıyor, ama uzanamıyorum ona." (Köy Doktoru)

◆◆◆

Ölümle, kendini bildi bilesi içlidışlılık kurmuş gibidir Kafka; bir uyku dilenircesine, en azından düşsüz olacağına inanmak istediği bir uyku. Daha yirmi yedi yaşlarındayken, kırk yaşına erişemeyeceğini kendisine kanıtlamakta ve avunmaktaydı. "Yürek, ağırlığı çekemeyince, ciğer imdada yetişir, yardım eder yükü taşımaya." Yalnızlık, umutsuzluk savaşımı verdiği gecelerde, yakın bir ölüm olasılığını, yedek bir silah olarak el altında bulundurmuştur hep. Ölüm güvence verir ona; çünkü zamansız geldiği, her şeyin boşlukta yüzercesine eksik olduğu bir dünyadadır. "Bir sonraki gün de tutsaklığı değişmeden sürüyorsa, daha da kötülemişse üstelik ya da hiç sonu olmayacağı özellikle duyurulmuşsa, son kurtuluş önsezisi yadsınamaz artık kişinin. Üstelik, son vermek için, özellikle gerekli olabilir tüm bunlar." (1920 Yılından Notlar)

Yine de, C. Pavese örneğindeki gibi, kullanma gereği duymadı bu silahı Kafka; ve acılarına umduğundan da uzunca bir süre, ciğerlerinin dayandığınca yaşam hakkı tanıdı. Ancak, "nasılsa ölmeye beş var" diye diye, kimbilir? Kanama daha hızlıysa tükenmekte olan havadan; göçük altında boğulma kaygısından olsun kurtulmuş sayabilir kişi kendini. Hele bu kişi Kafka'ysa...

◆◆◆

Hiç kuşku yok yaşama tutsak duymaktaydı kendini Kafka. Tutuksuz bir tutsak. Çevresini saran parmaklıkların arası öylesi açıktı ki üstelik, aralarından sıyrılıp çık; çıkmak elindeyse. Gerçek bir tutsaklık bile yaşamın bir zorunluluğu sayılabilir ve insan ona kimi gerekçeler -çok ussal olamasa da- uydurabilir, yazgıya boyun eğebilirdi. Ancak, söz konusu tutsaklık hiçbir şeye benzemiyordu. Bir boşunalık örneği değil; bir güldürü ya da ağlatı bile değildi. Nereye koşsan, esnek parmaklıklar yine az ötende, gözünün sınırında beliriyor, sana sonsuz tutsaklığından kaçamayacağını anımsatıyordu. Suç belirsiz, suçlayan belirsiz bir tutsaklıktı bu. "Kapısız penceresiz bir hücrenin duvarına başını çarpmakta oluşundu, gerçeğe en yakın düşen," ve tek bildiğin.

*Franz Kafka*

Geçip gittiğini düşündüğü gençliğinin ardından, bir tepe üstünde yazdıkları geliyor usuma hep. Tüm düşünceleri, sezgileri arasında, ölümünden bunca yıl sonra, kişiliği üzerine söylenenler, yazılanlar konusunda bir şeyler de yer almış mıydı acaba? Ve resimlerine bakıyorum. Genç bir ölü o. Tüm resimlerinde genç, en keskin olduğu sırada kırılmış bir bıçak gibi. Hem, en keskin bıçakların olası yazgıları değil midir körelmeden kırılmak? Bu nedenle böylesi etkin, derin yine de ayırdına varılmayan, iz bırakmayan yaralar açmakta beynimizde.

Açtığı yaraların derinliği karşısında, acısız oluşu karşısında, hemen de yapışması karşısında şaşkınlığa düşülen, görülmedik keskinlikteki bir bıçak gibi Kafka. Hemen sağalmasa, kim katlanabilirdi ki bilincimizde açtığı yaralara? ◇

# bu mu dinlemek? dinlemek mi bu?

*İlhan USMANBAŞ*

*kâğıda geçirmek zorunda olunmasaydı aşağıdaki metinler sözcüksüz algılama/yargılamaların çok hızlı ve çetrefil bir oyunu olacaktı*

## *beethoven, keman konçertosu, op: 61, re maj. birinci bölüm; 15'; 1012. dinleyiş*

Her zaman hayret etmişimdir bu dört vuruşa, timpaninin bu dört vuruşuna. Herhalde tiyatroya özgü bir başlangıç bu; fakat bir süre sonra bir organizma haline geliş, işte o, tiyatroda yoktur. İşte şimdi de kemanların bu dört notayı başka bir sesten tekrarı; çok yabancı bir sesten. Evet açıklanabilir bu armoni olarak, ne var ki salt dört notayla yapılmayacak bir cesaret. Şu anlamda: Bu *re* diyezin *mi*'ye gitmesi gerekirken *do* diyeze iniyor (yoksa *mi* bemol olarak mı yazmalıydı Beethoven?). Acaba bu cesaret genellikle konçertonun girişindeki çok sade elemanlara karşı beklenmedik bir elemanın olmasından mı? Belki Beethoven'in müziğinde hep var: doğal olan, hattâ olağanüstü doğal olan bazı şeylerin yanında en ufak sapmalar en büyük cesaret göstergesi haline geliyor. Üfleme çalgıların başlangıçtaki bu doğal çizgisi çok anlamlı gelişiyor: işte, armoni olarak, deminden beri iki temel armoniden başka bir şey kullanılmıyor ve aşağı yukarı yirmi ölçüdür sadece eksen ve çeken armonileri

*İlhan Usmanbaş*

arasında dolaşan bu armoni sadeliği; hiçbir şey söylememek ister gibi... Şimdi yeni armoni, kırık kalışla... Onaltılıklar gene en sade, hattâ naif biçimde sürüyor ve bütün çizgi gelip dört notayla bitiyor, başlangıç son oluyor. İkincil tema hiç farklı değil ilkil temadan, üstelik bu dört tane *la*'lar ikincil temayı birincisine garip biçimde bağlıyor... Tema şimdi minörden geldi, daha doğal. Üçlemeler başlarda... Dört nota sanki altı nota haline gelecek gibi ve genişlemiş üflemelerle... Daha uzun soluklu bir ezgi şimdi, uzun soluklu fakat küçük elemanlardan oluşmuş... Dört nota,dört tekrar akoru oldu... Hep aynı notaya dönüş gerçekten; *coda* tema'sı da aynı elemanlardan yapılma: hep *re* majör tonunun bir kırık akoru ya da gamı. İnsanın aklına şu soru geliyor: aslında değişik olmayan fikirler zaman içinde akıp gitme sırasında mı bizim kafamızda değişik anlamlar kazanıyor? İşte *coda:* naif; biri eksen öbürü çekenden, biri inceden, öbürü kalınlardan aynı çizginin art arda gelişi kadar naif bir davranış olamaz; hem de üst üste. Bu konçertoya çok alışığız... Ve belki bir de... Şimdi kemanı bekliyoruz. Evet sanıyorum ki beklenilen bir giriş bu, gene kırık uyguyla başlayış... Üçlemeler... Daha önce alışmıştık... Keman incelerde, çok incelerde... Bir konçertoda kemanın girişinin bu denli incelerde olabileceğini hiç düşünemezdik herhalde (yoksa, Mozart *Re* mi?)... Çalgının özelliğinin, bir özelliğinin hemen ortaya atılışı gibi... Baştaki tekrar notaları hemen araya giriyor, dört notamız... *Re* majör gamı, arpeji... Gene duyuyoruz orkestradan... Şimdi keman minör olarak başka noktalara gidiyor... Şimdiye dek olmayan bir dinamizm geldi, kendi başına keman bir dinamizm getiriyor... Şimdiye dek biraz apatik hali vardı konçertonun. Keman ve orkestra karşılıklı. Evet, şimdi, keman bu ikincil temanın üzerinde işlemeler yapmaya başladı, fakat özel bir diyeceği var; zaman zaman katılıyor, zaman zaman dışında kalıyormuş gibi... Bu oldukça güzel bir şey. Demek ki baştaki *re* diyeze karşılık şimdi *la* diyez; fakat *espressivo* olmuş bu genişleme... Evet, *coda.* Tema gene kırık akor ve bir gam, karşılıklı. Keman hiçbir zaman meydanı boş bırakmıyor; orkestranın sustuğu yerde onun söyleyeceği var; sanıyorum ki denge o şekilde sağlanmış... Gelişmeye geçiyoruz... Dört notayla; dört nota... Fakat bu çok garip: dört *mi* karşılığı, incede, uzun bir *fa,* kalında, çok kalınlarda. Uzayan bir akor üzerinde keman son sözü söylüyor gibi ve incelerde, gelip orkestranın... Daha geniş... Burada daha öncekiler tekrar edilmiş oluyor. Naif çizgiler giderek yoğunlaşan bir şamatanın içinde duyuruluyor. Sanıyorum ki burada uzun soluklu, parçalardan oluşmuş büyük ezgi hem içinde o dört notayı taşıdığı için, hem de... Evet... Yetişemiyorum... Orkestra yükseldi, bunu daha önce duymuştuk, tıpkı baştaki gibi...

*Beethoven*

İki kez... İkincil temayı ve *coda*'yı iki kez duyurmakla Beethoven başka bir şey istemiş olabilir... Hemen başa dönüyoruz gibi, kemanın başına. Bu gelip durulan nota çok başka bir şey... Çok kalınlarla çok inceler arasında büyük boşluk, ilerde Berlioz tarafından ele alınacak... Çok yeni bir şey herhalde o zaman için. İlkil temanın böylesine başka bir kılığa gireceği düşünülemezdi doğrusu... Şimdi keman artık salt bir süsleme haline geldi... Yeni bir şey duyuluyor fakat dört notanın peşi bırakılmamış... Bu süreklilik mi bizi bu konçertoya bağlayan? Yani, fikr-i sabit... Bayılırım fikr-i sabitlere. Başlangıçta çekingen ve ikinci plandaydı, şimdi çok öne çıkmış... Tekrarlar, iki değişik anlam... Başa dönüyoruz ve keman birazcık daha sabırsızca başlangıçtakini kısaltarak geliyor; bu kısaltma çok güzel... Evet, sadelik neredeyse tek sese indi... Şimdi, evet, kemanla orkestranın karşılıklı söyleşisi... Eski şeylerin tekrarı... Acaba müzikte vazgeçilmez bir şey mi bu tekrar? Ne olup bittiğini unutursak var olabilir mi müzik? Ama kaç kişi bunun farkında... Bu kez *re* diyezin *mi*'ye gittiğini görüyoruz... Yani armonik olarak bir açıklama getirmiş oluyor Beethoven... Beethoven'in *tutti*'lerindeki kararlılık. Buyruklardaki kesinlik, galiba onun gücünü yapıyor, yoksa salt yoğunluk değil... Bölümün bitişinde kemanın normal ses alanına inmesi, bir rıza gösterme gibi... İkincil temayla... Olağan bir bitiriş... ◇

## *mohammed garfi (tunus): ashtartee*
## *flüt, trompet, fagot, piyano, vurmalar; 9'; 1. dinleyiş*

Çalgıların art arda girişi; kısa girişler... Yükseliyor, trompet tek sesle katılıyor; bu güzel bir şey; fagot da öyle, takılı kaldı tek sese. Vurumsal öğeler daha belirgin, zaman zaman şiddetlenen tek tek sesler... Kalında, incede... Dengeli bir dağılım var çalgılar arasında... İyi gidiyor... Zaman zaman bir vurma çalgısının ince tınısı üzerinde fagot'un bir sesinin takılı kalışı iyi... Belirsizlikle başlayan, şimdi bir aksak ritme dönüşen vurum iyi ortaya çıkmış gibi geliyor. Aksak vurumların birden bütün çalgılarda bütünleştiğini görüyoruz... Aksak vurumlarda piyanonun ve öbür çalgıların salkım sesleri var... Davulun ritim kalıbı üzerinde legni'nin bağımsız bitevi çizgisi bence oldukça olumlu bir etki. Bu geçit yükseliyor ve beklendiği gibi birden kesiliyor... Geride kalan gizli birtakım sesler var (yoksa bunlar band hışırtısı mı?)... Genellikle yapılan bir şey bu... Flüt, trompet, fagot... Özgür... Bu geçit Henry Brant'ı hatırlatıyor... Amerika'dan Afrika'ya esen rüzgâr... Belki daha önce Afrika'dan Amerika'ya esmişti, kim bilir? Flüt bütün doğu müziklerinde beklendiği gibi kaydırmalar yapıyor... Trompet de öyle. Zaman zaman bazı aksanlar var vurmalarda... Bütün çizgiler, bir yakıştırma değilse, bir doğu melismaşı içinde... Yalnız, ilginç tarafı... Belki, sanki, oldukça... Sürüp geçiyor... Şimdi bir süredir gelişmeyen bir geçit içindeyiz, uzuyor gibi... Bazı şeylerin değişmesini istiyoruz... Aslında, bir doruk noktasına gidecekse geçidin böyle sürmesi gerek... Vurmalar aksaklarla bölgesel bir renk alıyor... Flüt ve öbür üflemelerde bağırtılar, çığlıklar; belki ritüel etki... Birden, sesler kesildi... Yeniden başlamada vurmalar tam bir bölgesel ritme büründü... Piyano... Piyano... Çok küçük bir motif... Sevilmese bile güzel... Çünkü... Ksilofon girdi... Çok fazla makamsal bir çizgi gösteriyor... Biraz zayıfladı burası ... Belli bir ritmik göze var... Yok... Bu noktaya düşmesini istemezdim... Neden derseniz... Çok fazla hoşa gitmeye yönelik bölgesel bir tarz oluştu... Belki bitir... Evet, parça bitti... Bitiverdi.◇

## *frank michael beyer (batı almanya): rondo imginaire büyük orkestra için; 7'; 1. dinleyiş*

Bölük pörçük bir sıra başlangıç... Uzun sesler üzerinde... İyi geliyor uzun sesler... Bu, Webern ekolünden çıkabilecek herhangi bir çizgi şu anda... Büyük kütleler bittiği zaman uzayan sesler sürüyor... Renk orkestra içinde değişiyor boyuna... Yığma sesler ve tremololar... Deminki kalabalığa karşılık piyanonun yalnız kalması çok güzel... Ve çelesta ve vurmalar birlikte. Deminki yaylı ve üflemeler arasında güzel bir karşıtlık... Tekrar girdi büyük orkestra... Denecek fazla bir şey yok, çünkü yazıda büyük değişiklik yok... Evet, anlatımsal çizgi ve gerginlikler var, kalınlarda ve incelerde.... İncelerde takılıp kalan bir ses... Güzel bir etki; ve küçük figürler... İncelerdeki ses bir *crescendo* yapıyor, iyi bir etki. Aşağı doğru iniyor bütün pasaj... Zaman zaman yoğunlaşmalar ve birbiri içine giren sesler... Evet, belki bir gelişim ya da zaman akışının gerçekleşmesi için yoğunlukların değişimi... Tek tek uzayan sesler var; Webern ekolü, kesinlikle... Belki bir tek farkla, Webern'de boşluklar daha fazlaydı. Evet, hepimiz bu uzun sesleri denedik; çünkü uzun ses üzerinde yapılan *crescendo*'ların belli bir anlatım etkisi var. Pasaj giderek daha yoğunlaşıyor. Takılıp kalan sesler altında yenileri... İki seslik küçük motifler... Vurumlarla desteklenmiş... Her şey birden kesildi... Nerden ne başlayacağı belli değilken. Yaylıların pizzicati'leri uzayan bir çizgi altında... Tek tek girişler çok geniş bir akor haline geldi... Klarinet, sonra obua ve sonra flüt bu genişleyen akorun dış çizgisini çiziyor? Bu tek çalgıların işitilişi güzel.. Tek çalgıları arada duymak istiyoruz, bu çeşit yapıtlarda... Çünkü bu çalgıların varlık nedenleri... Şimdi, pek dinliyorum sayılmaz... Müzikteki boşluklar kadar insan kafasında da boşluklar olmalı; olabilir. Flütlerin kalın seslerinde küçük bir ezgi... Viyolonselde bir ezgi başlangıcı gibi bir şey... Bu başlangıçlar değişik ses alanlarına yayıldı... Güzel... Yaylılar, yaylılar... Ne zamandan beri bu etkileri sağlıyorsunuz? Mahler'den, Wagner'den beri?... Duran bir ses üzerinde yavaş yavaş sağa sola açılmalar... Belki bitti parça... Evet, bitmiş... ◇

# bir zaman romanı: sessiz ev*

*Serdar Rifat KIRKOĞLU*

*Cevdet Bey ve Oğulları* adlı romanıyla yazınımızda kendine haklı bir yer açan Orhan Pamuk, ikinci romanı *Sessiz Ev* ile yazarlığını daha da pekiştirmiş görünüyor.

Birinci romanında olduğu gibi *Sessiz Ev*'de de, romanın ana izleği "zaman" olgusu. Yine varlığı ve gelişim koşulları tartışılan kültürel bir kalıtın,birbirinden farklı düşünselliklere sahip kuşaklarca ele alınıp, irdelenmesi söz konusu. Zaman süreclni oluşturan geçmiş-şimdi-gelecek uğrakları, bu uğrakların belirledikleri tarihsel koşullar, bu tarihsel koşulların farklı bilinçleri belirleyiş tarzları romanın ana eksenini kuruyor.

XX. yy. roman tekniklerinden birisi olan "çoğul anlatıcılı" anlatım tekniği gereği, romanda belli bir üst-anlatıcı, klasik deyimle bir tanrı-yazar yok. Roman figürleri sözleri, davranışları, düşleriyle kendi kendilerini anlatıyorlar. Bu anlatım tarzı, bir anlamda, romanın asıl vermek istediği şeyi,yani çağdaş dünyanın özneler arası kopukluğunu, tek bir bilincin bakış görüngesindeki kaçınılmaz sınırlılığı da dile getiriyor. Romana konu olan olaylar, hep bir bilinç aracılığıyla, hep bu bilincin kavrayış düzeyi içinde veriliyorlar. Bu açıdan anlatım salt bilgi vermek amacıyla boy gösteren o kuru toplumbilim söylevlerinden uzak. Tarihsel bilgiler hiçbir zaman kendi başlarına ortaya çıkmıyorlar, hep bir bilincin dolayımı söz konusu.

Romanın konusunu, bir İkinci Meşrutiyet "münevveri" olan Selahattin Bey'in, su katılmamış bir ütopyacı kimliğiyle, "ülkesini kurtarmak" için giriştiği büyük bir ansiklopedi hazırlama çabalarıyla, boşa çıkan bu çabadan iki kuşaklık bir süre sonra, dedelerinin yaşadıkları evde bir hafta tatil yapmaya gelen üç torunun yaşantıları oluşturuyor. Roman kişilerinin özetlenemeyeceklerini bilmekle birlikte en anlamlı bulduğum birkaç özellikleri üzerinde durmak istiyorum. Romanın ana figürlerinden olan idealist Selahattin Bey'in didine dldine hazırladığı *Ansiklopedi*'si temelde "tek kişi" mitinin boşunalığını, geçmişten geleceğe ancak ortaklaşa bir çalışmayla erişilebileceğini gösterir gibi. Bir tükenmişiiği, yaşama karşısında bir düş kırıklığını simgeleyen Fatma Hanım'ın bir şimdi'si de, bir geleceği de yok, yalnızca uğursuz bir geçmiş içinde yaşıyor. Kendisini salt yaşlı bir insan olarak gören torunları karşısında hep acılı iç yaşamının dile getirilmez suskunluğuna, yalnızca kendisinin anlayabileceği suskunluğuna çekiliyor. Tarihin bir "hikâyeler toplamı"ndan fazla bir şey olduğunu düşünen tarihçi Faruk, benliğinde geçmiş-gelecek sürecini en dolaysız olarak yaşayan bir roman kişisi. XVI. yy'a ait bir veba olayının gerçek yüzünü ortaya çıkarmak için harcadığı çabalar tüm geleceğinin umut dolu temelleri olabiliyor. Faruk'un kaymakamlıkta geçirdiği arayış saatleri başarıyla verilmiş. Küçük burjuva tipolojisini örneklendiren Metin, kişiliği romanın en anlamlı figürlerinden biri. Metin, geçmişi tümüyle silip atan bir zenginlik fikrinin ardına düşmesiyle, öteki tüm karakterlerden farklı olarak, bu toprağın, bu sorunların insanı değil. Kardeşi Faruk'un geçmişle gelecek arasında bir bağ kurmaya çabalarken, Metin kısır bir şimdi ile (arkadaş çevresinin yozlaşmış görünümü) soyut bir gelecek (Amerika'da zengin olma hayalleri) arasında gidip geliyor. Faruk ne kadar olumlu bir tip olarak ortaya çıkıyorsa, Metin de o kadar olumsuz bir tip olarak ortaya çıkıyor. Kuşkusuz olumlu-olumsuz tip derken, tüm klşiliğinde bunlardan birini temsil eden o basit ayrımı söylemek istemiyorum. Her iki roman flgüründe de, bu sıfatların kaynaşma ya da kopma noktaları var. Nedense devrimci Nilgün kişiliği, hep ötekilerin bilinç açısından verilmiş. Ancak kardeşi Faruk'la tartışmalarında dolaysız olarak beliriyor, ama öteki karakterler gibi iç yaşantısını kendinden

* *Sessiz Ev*, Orhan Pamuk, Can Yayınları, 1983

öğrenemiyoruz. Ülkücü Hasan tipiyle, romanın zamansal çatısına yakın siyasi geçmişimizin insan bilincinde yol açtığı yıkımlar giriyor. Hasan'ın aile yapısıyla bağlandığı ideoloji arasındaki bağlar, kendisini sevdiği kızla birleşememeye mahkûm eden *kurulu düzen* mizah duygusuyla çizilmiş. Cüce Recep aracılığıyla hem Fatma Hanım'ın kişiliğini daha tümel olarak tanıyoruz, hem de Cüce'nin yaradılışındaki talihsizliği eklenen Fatma Hanım'ın "zümre ahlakının" yol açtığı yıkımları kavrıyoruz. Metin'In arkadaş çevresi döneme egemen olan anarşi olgusunun fersah fersah uzağında kalan bir toplumsal gerçeği, içine kapanmış bir topluluğu vurgulamak üzere ustalıkla betimlenmiş. İkincil önemdeki tüm karakterler (Eczacı Kemal Bey ve hanımı, Bakkal vb.) dönemin toplumsal panoramasını genel çizgileriyle açığa vuruyorlar.

Roman, zamansal kuruluşu açısından,aşağı yukarı yüzyıllık bir dönemi kapsayan olay örgüsünü bir haftalık süre içinde veriyor. Daha önce de belirttiğim gibi, kendi yaşantılarıyla geçmiş arasında en dolaysız ilişkiyi kuran roman figürleri, uğraşı uzak geçmişi yeniden kurmak olan tarihçi Faruk ile yakasını geçmişten kurtaramayan doksan yaşındaki Fatma Hanım. Fatma Hanım'ın geçmişle ilişkisi doğal, edilgin, verimsizken, Faruk'ta geleceğe uzanabilecek bir köprü, kurucu, yaratıcı bir olgu olarak beliriyor. Zengin olma özlemindeki Metin'in, devrimci görüşleri benimseyen Nilgün'ün ve ülkücü ideolojiye bağlanan Hasan'ın tasarımları geçmişten çok geleceğe yönelik. Cüce Recep çoğunlukla gündelik yaşamın şimdisinde yaşıyor, geçmişe yöneldiği anlar Fatma Hanım'la ilgili anıları dolayısıyla. Zaman olgusu üzerinde kendini bilinçli olarak sorguya çeken bir tek Faruk. Orhan Pamuk, roman kişilerinin zamanı kavrayışlarındaki farkları ve bu kavrayışlara bağlı geleceği kurma yönelimlerini karakter karşıtlıklarından yararlanarak ön plana çıkarmış.

Romana uzamsal kuruluş açısından bakıldığında, tüm olayların Cennethisar adlı bir sayfiye kasabasıyla bu kasabanın dolaylarında geçtiği görülüyor.Selahattln Bey'in, toplumu "aydınlatabilmek" amacıyla; imparatorluk başkenti, İstanbul'un kısır hayhuyundan kaçarak sığındığı bu küçük kasaba, 1980'ler Türkiye'sine gelindiğinde, çevre gençlerinin bir bölüğünün plajda güneşlenip denize girdikleri,gezip eğlendikleri ama bir bölüğünün de anarşinin dişlileri arasına sıkışıp kaldığı bir yer görünümüne bürünüyor. Romanda çevreyle ilgili betimlemeler anlatım tekniğine uygun olarak karakterlerin bilinç düzeyleriyle bağıntılı olarak verilmiş. Hiçbir zaman bağdaşık bir Cennethisar imgesi kuramıyoruz gözümüzün önünde. Sessizliğe kapılmış köhne konağın ayrıntıları hep Fatma Hanım'ın ya da Cüce Recep'in bilinçleri aracılığıyla beliriyor. Yer adı olarak Cennethisar dışında, Fatma Hanım'ın genç kızlık dönemini geçirdiği Nişantaşı semti, Kemah'taki soğuk kış geceleri ve bir de Cüce'nin bir süre kaldığı köy var. Romanın geçtiği yer olan Cennethisar her iki dönemde de siyasal bir kimlikle beliriyor, geçmişte Selahattin Bey'in konağıyla sınırlanmışken, 1980'lerde farklı ideolojilerin çarpıştığı bir savaş alanı oluyor.

Romanın çatısını oluşturan uzam ve zaman öğelerinin oldukça etkili bir biçimde kullanılmış olmasının yanı sıra, "anımsama nesneleri" diyebileceğimiz roman trüklerinin de ustalıkla yaratıldığını söyleyebllriz. Sözgelimi, "aşure, kolonya şişesi, dolaptakl gizli kutu" gibi az çok geçmişe ait olan kültürel nesneler ya da "baston" gibi özel bir anlamı olan bir nesne -Cüce Recep dolayısıyla- Fatma Hanım'ın belleğinde sürekli olarak geçmişe gönderme yapmakta. Yine, Metin'in Nilgün'ün çantasından aşırmış olduğu "tarak", birçok bölüm boyunca, okuru sıkmadan,hem duygusal bir ruhdurumunun,hem de ideolojik bir tavrın anlatımı olarak iç içe verilebilmiş.

Orhan Pamuk'un atmosfer yaratmayı bilen, yalın, gösterişsiz bir üslubu var. Basit gündelik olguları art arda vererek, ayrıntıları ön plana çıkararak, romanın teknik olarak öngördüğü zaman temposunu istediği kadar yavaşlatabiliyor. Bu yavaşlatma ediminin de aslında anlamlı bir işlevi var: bu yavaşlatma, roman kahramanının hangi geleceğe doğru yöneleceğini bilmeyen, ikircikli ortamını yansıtıyor. Bu tempoyla, gelecek tüm belirsizliğ, tüm tehlikesiyle önümüzde duruyor sanki. Öte yandan, duygu yoğunluğunu artırmak için olsa gerek, "ve" bağlacını sayısız kez kullanmaktan kaçınmamış Orhan Pamuk. Kişilerin karakterlerinden yola çıkılarak ruhdurumları uygun tekniklerle yansıtılmış. Sözgelimi, Fatma Hanım'ın geçmişle bağıntısı "iç monolog", Metin'in parçalanmış kişiliği "bilinç akışı", arkadaş çevresiyle ilişkisi yer yer "tiyatrovari" bir üslupla dile getirilmiş. Bundan başka, bölümleri en anlamlı yerlerinde keserek metnin iç gerilimini -bu gerilim polisiye romanlarda rastlanan "şimdi ne olacak acaba?" türünden yüzeysel bir gerilim değil- sözünü ettiğimiz gerilimi korumayı başarmış. Anlatımın hep birinci tekil şahısla verilmesi öykü zamanı ile öyküleme zamanını birbirine yaklaştırmış, demin sözünü ettiğimiz belirsizlik öğesini daha belirgin kılmış. Romanın trajik havası da kaynağını büyük ölçüde bu anlatım tarzından alıyor gibi.

Orhan Pamuk'un, *Sessiz Ev*'i, yüzyılın getirdiği yeni yazın tekniklerini, tarihsel olayları konu alan çoğu romanda görülen kuru bir söylevciliğe kapılmadan, olayörgüsü içine yedirebilmeyi bilmiş, bunlardan bir roman gereci yapabilmiş bir çalışma. Romancının mumla arandığı ülkemizde, gelecekteki yapıtları için umut besleyebileceğimiz bir romancı Orhan Pamuk. ◇

# şair-romancı rilke: malte laurids brigge'nin notları

*Gürsel AYTAÇ*

Alman edebiyat tarihinde modern romanı başlatan Rainer Maria Rilke (1875-1926), yaratıcılığının büyük bölümüyle şairdir. Çığır açıcı romanı *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910), Behçet Necatigil'in çok başarılı bir çevirisiyle *Malte Laurids Brigge'nin Notları* başlığı altında Adam Yayınları arasında yeniden basıldı. Modern romana temrinli olmayan edebiyat meraklılarının, ilgisi yalnızca konuyla sınırlı kimselerin tadına varmakta güçlük çekebileceği bu eser, yazımından seksen yıl geçtikten sonra Avrupa edebiyat dünyasında yeniden üzerine eğilinen bir roman oldu. 1970'lerde toplumcu gerçekçi edebiyatın doygunluk aşamasına ulaşmasından sonra kendini gösteren Yeni Gönül Zenginliği ("Neuere Innerlichkeit") akımıyla romantizmin üçüncü uyanışı, Peter Handke gibi yazarlar dolayısıyla onların öncülerine, Rilke'ye yeniden ilgi doğurdu.

*Malte Laurids Brigge'nin Notları,* başlığın beklentisi doğrultusunda "notlar" niteliği taşır. Yani bu romanda olay zincirine dayalı bir konudan söz edemeyiz. Rilke, eserindeki bu özellik hakkında şöyle der:

> *"Sanki bir çekmecede darmadağın kağıtlar bulunmuş da, ilk anda başka bir şey bulunmadığı için onlarla yetinilmek gerekiyormuş gibi bir durum bu. Sanatçı gözüyle, kötü bir birim, ama insan açısından mümkün. Bunların ardında ortaya çıkan şey, birbiriyle bağıntılı güçlerin hayal meyal ilişkisi ve bir çeşit hayat eskizi."*

Bu açıklamada vurgulanacak özellik, söz konusu notların bir anı defterindekinden farklı olarak tarih sırasına göre art arda dizili olmayışı, "darmadağın" notlar görünümü vermesidir. Zaten eseri geleneksel günce romandan ayıran da budur. Rasgele not edilmiş gözlemler, yaşantılar ve bunların çağrıştırdığı anılar niteliği taşıyan bu notlarda yalnız bir kez tarih bildirilmiş (11 Eylül), sonra bir ara üç haftadır Paris'te olunduğundan bahis var, bir başka zaman belirlemesi olarak da faşing anılıyor. Roman bu özelliğiyle geleneksel günce romanından ayrılırken yeni bir "anlatım birimi" getiriyor. Eserde çok sayıda nesir anlatım birimlerinin oluşturduğu bir doku var. Bu birimler konu bakımından bağımsız, kendi içinde bir bütün, ama birbiriyle bağıntısı çoğu kez çağrışıma dayalı. Bir birim tamamlanıyor, ikinci başlıyor, sonra bakıyorsunuz üçüncü birimde birincinin konusunu ilgilendirir bir başka akraba konuya geçilmiş. Rilke, bu karmaşıklığın bir sanatçı için akla yatkın olmadığını söylerken herhalde geleneksel anlatımın sebeb-sonuç, önce-sonra ilkeleriyle belirlenmiş disiplinine alışkın kimseler için yadırgatıcılığını belirtmek ister. "İnsan açısından mümkün" derken kasdettiği şeyse, onun aslında romanını dayadığı temel ilkedir. Rilke, 20. yy'ın değişik "bilinç" görüşünü esas alır. İnsanın düşünce ve duyguları, onun bilinci, kesin zaman ve mekân kategorileriyle ayrılmış değildir. Bugünü, şimdiyi burada yaşarken zamanın ve mekânın çeşitli kategorilerini, yani geçmişi, geleceği başka mekânları da mekanizması her an değişebilen bir gelgit halinde yaşamaktayız. Rilke, kahramanı Malte'yi bu bilinç gerçeği doğrultusunda yansıtmaktadır. Roman, en genel çizgileriyle, 28 yaşında Danimarkalı bir yazar olan Malte Laurids Brigge'nin, evinden, memleketinden uzakta ve yoksulluğun sınırında, Paris'te geçirdiği günleri konu edinmektedir. Malte, avrupa edebiyatında yüzyıl sonunun marazi duygulu sanatçı imajının bir görüntüsü sayılmak-

tadır. Ölümle, korkuyla, yalnızlık ve hastalıkla burun buruna yaşanılan bir dünyada hayat mücadelesi veren bir yazardır romanın başkişisi.

Paris izlenimlerinin ilki, romanın ilk satırları karamsar bir tablo:

> *"Demek buraya yaşanacak yer diye geliyorlar; burası ölünecek yer desem daha doğru. Sokağa çıkmıştım. Gördüğüm şey: hastaneler. Bir adam gördüm, sallandı ve yıkıldı. Halk çevresini sardı; bu da beni sonrasını görmekten kurtardı." (s.7)*

*Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda ölüm, odak konulardan biri... Onu aşk ve ayrılık konuları izliyor. Rilke bir mektubunda bu eseri yazmaktaki amacını, onu harekete geçiren nedeni şöyle açıklar:

> *"Bu hayatın unsurları bütünüyle kavranmaz şeylerken yaşamanın acaba nasıl mümkün olduğu ya da Sevmek konusunda yetersiz, karar vermede kuşkulu ve ölüm karşısında bir işe yaramaz olmakta devam ediyorsak, nasıl oluyor da var olabiliyoruz?"*

Malte'nin tek ve en büyük başarısı, "görmeyi öğrenmek"tir. Roman boyunca bir leitmotif gibi tekrarlanacak olan "görmeyi öğrenmek", Malte'nin ilk notlarında "Görmeyi öğreniyorum. Bilmiyorum neden, her şey içimde daha derinlere işliyor, her zamankinden daha derinlere. Bir iç dünyam varmış da bilmezmişim. Her şey şimdi oraya gidiyor. Orda neler olup bittiğini bilmiyorum" sözleriyle karşımıza çıkıyor. "Görmek" kavramının romanda alışılagelenden farklı boyutlar içereceğine ilk işaret bu sözlerde yer alıyor. Rilke'de öznel bir hayal gücünün varlığından söz eden ya da onun bu romanında bakışlarını içe yöneltmiş bir kahraman yarattığını savunan yorumcular olmuştur. Ama onun "görmekten" anladığı şeyin nesnel öznel karışımını içerdiğini, dış dünyayla insanın iç dünyasının sürekli alışveriş içinde ve hattâ sınırları olmayan bir bütün oluşturduğunu saptayan ve kanıtlayan incelemeler de vardır. Neleri görebildiğimiz, görme olgunluğumuzla bağıntılıdır. Görülenlerden hayale, düşünceye geçiş de yine deneyimlerle ulaşılmış bir ruh ve kafa olgunluğu gerektirmektedir. Malte, görmeyi öğrendiği ölçüde filozofça düşünmeye başlıyor:

> *"Örneğin, ne çok insan yüzü varmış da hiç farkına varmamışım. Bir sürü insan var fakat yüz daha fazla, çünkü her insanın yüzü birkaç tane. Aynı yüzü yıllar yılı taşıyanlar var; tabiî eskir bu yüz, kirlenir, kıvrımlarından aşınır, yolculukta giyilen eldivenler gibi bollaşır. Tutumlu, basit kimselerdir bu gibiler; yüzlerini değiştirmez, temizlemeye bile vermezler." (s. 9)*

Malte, Paris'te görmeyi öğrenmenin yanı sıra çocukluğundan beri peşini bırakmayan korku duygusuna da çare buluyor: yazmaya başlıyor. Ve onun yazarak anlatmaya çalışması sırasında edindiği deneyim, Rilke'nin kendi yazarlık sorunuyla aynı paralelde. Malte hikâye etme anlamında "anlatma"nın artık imkânsız olduğunu fark ediyor. Bu konuda düşündüğünde şunu saptıyor:

> *"Hikâye etmek, gerçekten hikaye etmek devrine yetişemedim ben. Hikâye ederken duyup işitmişliğim yok kimseyi. Bana annemin gençliğinden söz ettiği sıralarda, Abelone'nin, anlatmasını beceremediğini anlamıştım. Bu işi son becerenlerden biri ihtiyar Kont Brahe imiş." (s. 115)*

Rilke, zaman sırasına göre art arda ve eksiksiz tasvirlerle karşısındakinin gözünde canlandırarak anlatma anlamındaki hikâye etmenin ancak iki önceki kuşağın, büyükbabaların becerebildiği, şimdikiler için imkânsızlaşan bir iş olduğu kanısında. Roman kahramanı genç yazar Malte'yi Rilke'yle özdeş görmek sakıncalı bir yorum olur, ama Malte gibi bir figürün yaratılmasında herhalde Rilke'nin yazarlık ve insanlık deneyimleri "gerekli"dir. Eserde Malte'nin ailesi, üç kuşak boyunca çeşitli bireylerin "hayal meyal" canlandırılmasıyla anlatılmaktadır.

*Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nı Thomas Mann'ın aile romanı *Buddenbrooks*'la bir arada söz konusu eden edebiyat tarihçileri az değildir. Lübeck'li bir tüccar ailesinin dört kuşak boyunca kendini gösteren çöküşünü Thomas Mann geleneksel art arda tekniğiyle anlatırken hemen hemen aynı yıllarda benzer bir konuyu Rilke anlatımında devrim sayılan bir cesaretle çağrışıma, düşünceye, izlenimlere iç içe yer veren bir teknikle işler. Okuyucu Malte'nin belleğinde nasıl yer etmişse öyle, ve hangi vesilelerle hangi özellikleri çağrıştırıyorsa o özellikleriyle tanır. Roman figürlerinin yaratılışındaki bu eskiz tarzı, modern romanın belirleyici bir özelliği olarak benimsenecektir. Rilke'nin roman figürlerini canlandırma biçiminde Malte'nin şu deneyimi yön vericidir:

> *"Bir kadın üzerine hiçbir şey söylenemeyeceğini ilk kez o zaman anladım; ondan söz ettikleri zaman, başkalarını sayıp döktüklerini, çevresini çizip onu ortada beyaz bıraktıklarını; çevreleri, yerleri ve eşyaları belirli bir noktaya kadar tasvir ettiklerini gördüm; bu noktada her şey, hafif ve üzerinden asla tekrar geçilemeyen bir konturla bitiyor, yumuşak, adeta kollayarak sona eren bu çizgiler, onun resmini oluşturuyordu. Sonra: "Nasıldı o?" diye sorardım. "Sarışın, adeta senin gibi," derler ve başkaca bildiklerini bir bir sayıp dökerlerdi; ama derken o, yine belirsizleşir ve ben artık hiçbir şey tasarlayamaz olurdum. Gözümün önünde o, ancak annem bana hep tekrarını istediğim hikâyeyi anlattıkça canlanırdı." (s. 68)*

Okuyucu için Malte'nin ailesini, hayatta olmayan üyeleriyle üç kuşak boyunca izleme olanağı yaratan faktör, romanda egemen olan yeni bir bilinç anlayışıdır.

---

Rainer Maria Rilke:
*Malte Laurids Brigge'nin Notları*,
çeviren: Behçet Necatigil,
Adam Yayıncılık, 1982

Malte'nin bilincinde yer alanlar yalnız halen hayatta olan kişiler değil; ölmüş de olsa onun için varlığını sürdüren yani unutulması imkânsız olanlardır. Malte'nin dedesi hakkındaki saptaması aslında Rilke için de geçerlidir:

> *"Zaman bağlantılarının onun için hiç de önemi yoktu; ölüm, bilmezlikten geldiği ufak bir olaydı bir kez belleğine yerleştirdiği kişiler vardılar ve ölümleri, bu kanıyı değiştirmeyecekti. Ölümü üzerinden birkaç sene geçtikten sonra, dedemin, gelecek zamana ait şeyleri de, aynı ısrarla, nasıl şimdiki zamana aitmiş gibi hissettiğini anlatmışlardı." (s. 28)*

Rilke "zaman" konusunda, kavrama yeni boyutlar kazandırma denemeleri, figürlerin zaman kategorilerini reddeden bilinç yapılarına değinmesinden ibaret değil. Malte'nin komşularına ilişkin yaşantı ve izlenimleri arasında "zaman"ı bir servet gibi düşünüp onu iktisatlı kullanmak, birimleri bozdurup hesaplamak, bozuk zaman birimlerini bütünlemeye kalkmak ve nihayet onları bir bankada saklamak imkânını düşünen, bu konuda hayal gücünün sınırlarını zorlayan bir komşudan, Nikolay Kusmiç'ten söz ediliyor. Akıp giden zamanın esip giden rüzgârla bir olduğu düşüncesi, Nikolay Kusmiç'in ansızın keşfettiği bir durum olarak karşımıza çıkıyor:

> *"Zaman varsın gitsin... diye tam düşünmek üzereydi ki, garip bir şey oldu. Yüzünde ani bir şey esiyordu, bunun kulakları yanından geçtiğini hissetti ve ellerinde duydu. Gözlerini açtı. Pencere sımsıkı kapalı. Büyümüş gözlerle, karanlık odanın içinde böyle oturduğu sıra, işte, hissettiği şeyin, geçip giden gerçek zaman olduğunu anlamaya başladı." (s. 135)*

Roman figürlerinin birkaç çizgiyle, bazen bir renk, bazen bir davranış özelliği, bazen bir koku, bazen bir benzetmeyle eskiz tarzı canlandırılması gibi bu "zamanla deneyler yapma" girişimi de Rilke'nin modern romanda öncülüğünü yaptığı yenilikler arasında sayılmaktadır. Keza ölüm konusuna verilen önem ve 25-30 yaş insanını roman kahramanı olarak seçme eğilimi de modern alman romanında Rilke'den başlayıp süregelen ortak özellikler olarak saptanıyor. (bkz. Theodore Ziolkowski, *Strukturen des modernen Romans,* München, 1972); *Malte Laurids Brigge'nin Notları'*nda ölümü hayatın ve kişiliğin bir parçası olarak görme, onu kişileştirme, ölüme "hak ettiği önemi verme" gibi konularda çeşitli düşünceler yer alıyor, bu düşünceleri dile getiren imajlar yaratılıyor.

Hiçbir insanın ölümü başkasınınkine benzemez görüşü, Thomas Mann'ın *Buddenbrooks*'unda da karşımıza çıkar. Rilke, Malte'nin akrabalarının ölümlerini hep kişilikleriyle bağıntısı içinde hatırlayışını türlü örneklerle işliyor:

> *"Bir hydropsie hastasının ölümü değil bu; Kammerherr'in bütün bir ömür içinde taşıdığı ve kendi gövdesiyle beslediği berbat, şahane bir ölümdü. Sakin rahat günlerinde harcayamadığı gurur, irade ve hükmetme fazlalıklarının hepsi, ölümüne geçmişti; ölümü; Ulsgaard'a yerleşmiş, bütün bunları delicesine tüketiyordu. Kammerherr Brigge kendisinden, bundan başka bir ölümle ölmesini isteyene kim bilir nasıl bakardı? O, kendi ağır ölümünü öldü. GÖRDÜĞÜM, yahut kendilerinden söz edildiğini işittiğim başka kimseleri düşündüm mü; aynı şey. Hepsi de kendi ölümlerini öldüler." (s. 16)*

Hayatın ana unsurları hakkındaki görüş ve düşünce çeşitlemeleri ölüm konusundan başka sevgi konusunda da odaklanıyor. Ana-çocuk sevgisinden başlayarak tanrı sevgisine kadar sevginin her türüne, terkedilen sevgiliye, sevginin bencilliğine, sevilmek istemeyenin kendini gerçekleştirmek ülküsüne değinilen bu düşünce ve varsayımlar ilginç ve etkileyici tablolar içinde dile getiriliyor. Malte, annesini ölümünden sonra ona en iyi hatırlatan, annesinden sonra çocukluğunun en sevgili yakını olarak andığı teyzesi Abelone'nin sevmiş ama terkedilmişlik kaderinden yola çıkarak tarihin, kültür tarihin büyük ünlü sevgililerine geçiyor. Karşılık bulamamış, engellenmiş aşklarıyla dünya edebiyat tarihinde simgeleşmiş kadınları, Bettine'yi, Heloise ve Sappho'yu anlayabilmek için Malte'nin Abelone'nin terkedilmişliğini gerçek hayatta yakından görüp yaşayarak bu konuda deneyiminin gerekliliği üzerinde duruluyor:

> *"Tanıdığım Abelone, Bettine'ye bir hazırlık gibiydi, ve şimdi benim için Abelone kendi asıl ve tabiî kişiliğiymiş gibi Bettine'de kayboldu. Çünkü bu garip Bettine, bütün o mektuplarıyla genişlikler yarattı, en geniş kişilik oldu. Başlangıçtan beri, sanki ölümünden sonraymış gibi yayılmıştı." (s. 157)*

Malte'nin anılarında Abelone, sevmek, sevilmek, terkedilmek, terketmekle ilgili türlü imajlara çağrışım yapmaktadır. Notların orta yerinde, üzerlerinde kadın motifleri olan duvar halılarına, onların yorumuna yer verildiğini ve bunun hemen ardından müzede o halı motiflerini inceleyen ve resmini yapmak isteyen ressam kızlardan söz edildiğini görüyoruz. Rilke bu ressam kızları, evlerinden kopmuş, kendini yetiştirmek için bağımsız olmanın gereğini duymuş genç insanlar olarak Malte'ye tanıtıyor. Romanın sonuna kaybolmuş oğul efsanesinin değişik bir yorumla yerleştirildiğini göz önünde tutarsak Rilke'nin *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda "düzensiz rasgele kaydedilmiş" dediği anı sayfalarını bir roman disiplini içine sokmaya, simetrik bir yapı sağlamaya özen gösterdiğini fark etmekte gecikmeyiz. Romanın ortası ve sonu "sevilmek istemeyen"lerin öykülerine ayrılmış oluyor. Ressam olmak için evlerinden ayrılan bağımsız kızların hayatlarındaki büyük değişimi Rilke etkileyici bir imajla, elbiselerinin sırtta iliklenmemiş düğmelerinde şairane bir buluşla dile getirmektedir:

> *"Yüksek ailelerdendirler aslında. Ama şimdi resim yaparken kollarını kaldırdıkça, elbiselerinin arkadan kopçalanmış ya da eksik kopçalanmış olduğu görülür. Elin uzanamadığı birkaç kopça kalmıştır. Çünkü bu elbisenin yapıldığı sırada kim*

*derdi ki kızlar, böyle apansız başlarını alıp gideceklerdir. Ailede böyle kopçaları ilikleyecek biri bulunur hep. Ama burada, böyle büyük bir şehirde bununla kim uğraşır, Allah'ım. Bir kız arkadaşları olmalıydı; ama kız arkadaşlar da aynı durumda; bu da ancak, birbirinin elbisesini kopçalamak demektir yani. Şu var ki bu gülünç kaçar ve hatırlamak istemediğimiz aileyi hatırlatır." (s. 104)*

Rilke, meslek sahibi olarak bağımlılıktan kendini kurtarmış kadınları özel hayatında yakından tanımıştır. Onun, kendisinden 14 yaş büyük, yazar arkadaşı bayan Lou Salomé, kadının bağımsızlaşması konusunda romanlar yazıyordu. Rilke'nin kişiliğinde ve yazarlık gelişiminde büyük payı olan bu kadın, onu o devrin bağımsız, meslek sahibi kızlarıyla arkadaşlığa ve heykeltraş Clara Westhoff'la evliliğe hazırlamıştı. *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'nda kadın hakları konusunda ilginç ve etkileyici tablolara yer vermesi onun özel deneyimlerine dayanmaktadır. Müzede duvar halılarının karşısında resim yapan modern genç kızlar, hayatlarının o halılarda işlenen kadınların kaderi doğrultusunda olmasını istememektedirler. Bu kızların, tarih boyunca çile çekmiş hemcinslerinin yorgunluğunu üzerlerinde taşıdıklarından söz ediyor Malte. Hep verici olmuş, hep ihmal edilmiş, sevgileriyle terkedilmişliğin üstesinden gelmiş kadınları anıyor:

*"Güzelliğini bir badem gibi, içinde gizleyerek kurumuş yaşlı kadınlar. Zarafetleri gitmiş, güçlü kuvvetli olmuş,yılgınlıkla güçlü kuvvetli olmuş ve kendilerini erkeklerine benzemeye bırakmış, ama içerde, aşklarının çalıştığı o karanlık yerde bambaşka olan kadınlar. Hiç doğurmak istemeyen, nihayet sekizinci çocuğunda ölen, aşkı şevkle bekleyen kızların hafiflik ve tavırlarıyla ölen lohusalar. İçlerine çekildikleri zaman, onlardan, her yerdekinden daha çok uzak kalmasının çaresini buldukları için, yaygaracıların, ayyaşların yanlarında duran kadınlar;böyleleri insan içine çıktılar mı durumlarını gizleyemiyorlar ve sanki hep azizlerle görüşmüşler gibi çevrelerini nurlandırıyorlardı. Kim bilebilir, bunların sayısı nedir ve kimdirler? Kendilerini kavramaya yarayacak kelimeleri önceden yok etmişler sanki." (s.106)*

Rilke sevmede bir büyüklük, bir yücelik, bir güç görürken sevilmeyi görevlendirici, sınırlayıcı ve engelleyici bir tehlike olarak nitelendiriyor. "Kaybolan Oğul" adlı İncil efsanesini, baba ocağını sevilmekten bıktığı, korktuğu için terk eden gencin hikâyesi olarak yorumlaması bu yüzden. Evladın anne ve babasının onu nasıl görmek istiyorlarsa öyle olmak, onların aslında kişiliğine değil kendi kafalarında yaşattıkları evlat imajına sevgi beslediklerini, bu sevgininse onun değişmesine engel oluşturduğunu kavradığı anda evi terk edeceği besbellidir. Çekip gittikten, türlü serüvenlerle olgunlaştıktan sonra baba ocağına geri döndüğünde oğulun nasıl karşılandığı, yeniden çekip gitmeyi nasıl düşlediği hakkında Malte'nin notlarında şu satırlar yer alıyor:

*"Allah'ım, bırakılacak, unutulacak şeyler ne de çoktu dönüşte; çünkü gerçekten unutmaktı gerekli olan; yoksa sıkıştırırlarsa ağzınızdan kaçırabilirdiniz. İstediğiniz kadar oyalanıp çevrenize bakının, sonunda evin çatısı yine de gözüküyordu. (...) Dolgun kokusu içine ayak basmanız yeterdi yalnız; sonuç az çok belli oluyordu. Ufak tefek şeyler değişebiliyordu henüz; aslında artık onların farz ettikleri insandınız: ufak geçmişini ve gönüllerindeki kendi emellerini kullanıp şahsına çoktandır bir hayat kurdukları bir insan; gece gündüz muhabbetlerinin telkini altında, ümit ve şüphelerinin arasında, yergi veya övgülerinin karşısında orta malı bir varlık." (s. 193-194)*
*"Gitmeyecek ve kendisine yükledikleri o kabataslak hayat yalanını oynayacak ve bütün çehresiyle tekmil oradakilere benzeyecek mi? İradesinin ince dürüstlüğüyle, bu dürüstlüğü bizzat kendisine zehir eden, kaba sahtekârlık arasında bölünecek mi? Ailesinin, o kalpleri zayıf kişilerine dokunabilir bir şey olmaktan vazgeçecek mi? Hayır, başını alıp gidecek." (s. 194)*

Rilke, olaylar zincirine değil, onu bir sanatçı, bir insan olarak çok düşündüren, cevap bulunamadığı halde hayatın sürüp gitmesine bir türlü akıl erdiremediği ana sorulara varsayımlar halinde çözümler önerip onların simgeler ve imajlarla dile getirilmesine önem verdiği için romanın sonunda Malte'nin ne olduğuna hiç değinmemiştir. O, kendini gerçekleştirmek için sevgi ve şefkat çevrelerinden kendini koparmak gereğini duyan bir sanatçının sevilmek istemeyişinin nasıl yanlış yorumlandığını, kaçışının olsa olsa affedilmeyle, bağışlanmayla karşılandığını görerek kahrolur. Kendisinin ulaştığı hakikat, sevginin gerçek kişiliğe değil, sevenin kafasında, hayalinde yaşattığı, ideale yönelik olduğu düşüncesidir. Evde bekleyenler için tekdüze ve olaysız geçen zamanın "kısa" sayılması, oysa çekip gidenin yaşadığı türlü serüvenlerin ona zamanı pek uzun algılatması, yazarın romandaki "görece zaman" ilkesile ilgili bir başka denemesi.

Romantik şair yaratılışlı Rilke'nin özel hayatında da yerleşik bir düzen tutturamadığı, karısını ve bir yaşındaki kızını bırakıp uzun seyahatlere çıktığı, Lou Andreas Salomé'yle ve başka kadınlarla ilişkilerine yeniden başladığı göz önünde tutulursa romanın otobiyografik temeli aydınlanmış olur. Rilke kendisinin Malte'yle özdeşleştirilmesine haklı olarak karşıdır. Romanın yapı özelliği de onun pozitivist yöntemle yorumlanmasına elverişli değildir. Ama Malte gibi, görmeyi öğrenmiş, duygulu ve duyarlı bir sanatçı figür yaratmak, herhalde ancak Rilke gibi bir yazarın işidir. Malte'nin kişiliğinde yalnızca yüzyıl sonunun duygulu-hasta ruhlu sanatçı tipini görmek eğilimi aşılmıştır. Onun topluma yönettiği eleştirici bakışları, kadın sorununa yaklaşımı bile çok yönlü olgun bir ruhun göstergesidir. *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'ndaki insan manzaraları, romanın biçim ve anlatım yeniliklerinin ötesinde yeni bir Rilke imajını hazırlayacak özelliktedir. Yeni araştırmalar, bir Rilke rönesansı getirmektedir ve her rönesans gibi bu da Rilke'yi yeniden hatırlatmak değil onu başka açıdan değerlendirip ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır. ◇

# çevirmen ve eleştirmen sorumluluğu açısından çeviri

*Nilüfer KURUYAZICI*

Bir dilde yazılmış metinlerin başka bir dile çevrilmesinin önemi göz önünde bulundurulduğunda, bu çeviri etkinliğinde çevirmene düşen pay da kendiliğinden ortaya çıkacaktır. Her metnin, insanlar arası bir bildirişim aracı olduğu da düşünülürse, bir dilden başka bir dile çevirme ediminin boyutları uluslararası bir iletişime dönüşecektir. Doğabilimsel bir metinden bir felsefe metnine, yemek reçetesinden yazın yapıtına ya da tarihsel bir belgeden özel bir mektuba dek hepsini içine alan bir alışveriş, ayrı dilleri konuşan ve ayrı kültürlerden gelen kişiler arasında kurulan bir iletişimdir, burada söz konusu olan. Çevirmen ise bu alışverişte aracılık yapan kişidir, bir daldaki ileti onun kanalıyla başka bir dilin okuruna ulaşacaktır. Öyleyse çeviri yapmanın ilk koşulu, önce iletiyi, yani çevrilecek kaynak metni anlamak, sonra da doğru alımlanan bu iletiyi alıcısına, yani karşı dilin okuruna doğru aktarmaktır. Çevrilecek metnin türü ve amacı ne olursa olsun, içerdiği bilginin doğru çevrilmesinin gerekliliği tartışma götürmez bir noktadır.

Metnin anlamının doğru aktarılması, çeviri uğraşının ilk basamağını oluşturur. Bu aşamada çevirmen, ilk önce, çevireceği metnin okurudur, metni kendi dil ve kültür birikiminin yardımıyla çözümleyecektir. Çevireceği bir yemek reçetesiyse, kullanılacak maddelerin adlarını teker teker bilecek, yemek pişirmeye özgü bazı işlemleri anlayacak, ondan sonra çevireceği dilde bunların karşılıklarını bularak çeviri-metni oluşturacaktır. Böyle bir çeviriyi kullanılırlık açısından değerlendirecek olursak, yanlış yapılmış bir çeviri en azından değişik bir sonuç alınmasına, ortaya başka bir yemek çıkmasına yol açacaktır. Bu tür bir örneği daha da ileri götürecek olursak: yanlış çevrilmiş bir ilaç prospektüsünden hasta ölebilir de... Bu örneklerde metnin amacı bir gerçeği, bir olayı, bir bilgiyi okura iletmektir. Onları okuyan çevirmenin o konuda biraz bilgi edinmesi, gerekli sözcük ve terimleri o konuya ilişkin bir sözlükten araştırması ve kendi dilinde yaygın olan karşılıklarını bulması, böyle bir metni doğru çevirebilmesi için yeterli olabilir. Ama karşısına çıkan bir roman ya da bir tiyatro yapıtıysa okurluk görevi zorlaşacaktır, hele şiirse içinden daha zor çıkılır bir duruma düşecektir çevirmen. Nedeni açık: bu tür yapıtlarda kullanılan dilin göstergeleri çoğu kez tek bir eşdeğerle karşılanamayacaktır, çünkü bireysel bir dil kullanımı söz konusudur. Sıradan bir sözlükten bulunacak karşılıklar sözcüklerin oradaki anlamını vermeye yetmeyecektir. Çevirmen artık yazarın, o metnin somut dilbilgisel yapısının ötesinde yer alan yaratıcı düş gücünü ve metnin ardındaki kültürel bağlamı da bulmak ve değerlendirmek zorundadır. Bu alanda "...iyi çeviri, çevirmenin hem kaynak hem de amaç dildeki dil yetisiyle doğru orantılıdır. Sözün yüzey anlamı yanı sıra çağrıştırdığı anlamı, metnin satır aralarını kavrayabilecek bir dil yetisi. Alabildiğine zengin bir sözcük dağarcığı dural kaldığı sürece yararsızdır. Yazınsal metnin gerçek kavranışı sözcüklerin anlam alanlarının birbirine taşan, birbiriyle örtüşen devingen kesimlerini sezebilen bir kafanın işidir. Gerçekte yazınsal çevirinin de ilk aşaması, hem metin içi dilbilimsel ilişkilerin, hem de bu devingen anlam kesimleriyle çağrıştırılan metin dışı bağlamın ilkin çevirmence kavranmasıdır".(1) Burada söz edilen "metin dışı bağlam"ı şöyle açıklayabiliriz: *İncil*'den

alınan, "...eğer insanların ve meleklerin dilleriyle söylersem, fakat sevgim olmazsa, ses çıkaran bir bakır, yahut öten bir zil olmuş olurum," (2) tümcesi bir Thomas Mann öyküsünde çevirmenin karşısına çıkarsa, onu doğru anlaması/yorumlaması "dilbilimsel ilişkilerin" çözümlenmesiyle, yani çevirmenin dil yetisiyle ilgili değildir. Burada söz konusu olan, "metin dışı bağlam"ı, metin-ötesinde var olan anlam ilişkisini kavramaktır. Sözcüğü sözcüğüne alındığında okuyanı yadırgatan, ona fazla bir şey anlatmayan bu tümce ancak *İncil*'de kullanıldığı bağlam içinde bir anlam kazanacaktır. Hıristiyan kültürü olan alman okuruna Thomas Mann metninin içinde okuduğu bu tümce *İncil*'deki bağlamını çağrıştırır. Ama çevirmen, hıristiyan kültürü olmayan bir okura o metnin çevirisini sunarken, okuru bir biçimde uyarmak zorundadır. Dipnotuyla mı yapar, metnin arasında herhangi bir biçimde mi belirtir, bu onun bileceği şeydir (zaten Thomas Mann da anılan metinde okurunu uyarmış, bunun *İncil*'den alınma bir söz olduğunu anımsatmıştır).

Metin içinde oluşan, sözcükler arası anlam ilişkilerinin ve bu arada metin-içi bağlamın değerlendirilmesini şöyle örnekleyebiliriz: almancada "vergeben" sözcüğünün sözlüğe göre iki ayrı anlam öbeği vardır: 1. vermek, satmak, dağıtmak, armağan etmek; 2. bağışlamak (affetmek anlamında), hoşgörmek. Metnin içinde bu sözcükle karşılaşıldığında bu anlamlardan hangisinin söz konusu olduğunu saptamak gerekir. İpuçları, sözcüğün kullanıldığı yakın ya da uzak bağlam ilişkilerinde aranmalıdır. Thomas Mann'ın öyküsünde sözcük şu bağlamda kullanılmış: "Edebiyat, hırsları bilgi ve söz yoluyla ortadan kaldıran, anlamaya,.... ve sevgiye götüren bir yoldur". Burada "..." (vergeben) sözcüğünün yakın bağlamı, anlama açık seçik bir yanıt getirmiyor. Yani 1.anlam öbeğine eşdeğerli olan "paylaşmak" sözcüğü mü, yoksa ikinci anlam öbeğindeki "bağışlamak" mı "vergeben"in doğru karşılığı, bunu henüz söyleyemiyoruz. Çevirmen için iki seçenek var: ya metinde biraz ileri/geri giderek Thomas Mann'ın burada edebiyata nasıl bir nitelik yakıştırdığını (hoşgören mi/paylaşan mı?) daha uzak bir bağlam içinde araştıracak ya da bu yolla bir sonuç elde edemezse, kendi yorumuna göre bir seçim yapacak. Gerçekten de Thomas Mann bir sonraki paragrafta edebiyatın niteliklerini açıklamayı sürdürüyor ve biraz önce ne demek istediğini açımlıyor: "Bilgi dediğimiz şeye geri dönersek,...(edebiyat) her şeyi anlamak, her şeyi hoşgörmekmiş, öyle mi?" "Vergeben" sözcüğünün az önce, buradaki eşanlamlısı "verzeihen" gibi, "hoşgörmek, bağışlamak" anlamında kullanıldığı açıktır. Thomas Mann'ın edebiyatı değerlendiriş biçimini yanlış yansıtacağı için, bu örnekte çevirmenin 1. anlamı seçmesi basit bir sözcük yanlışı olmaktan çıkar. Bunu, "Vergeben: vermek, dağıtmak, armağan etmek ve tabiî ki paylaşmak anlamları taşır", biçiminde savunmak da bu bağlamda anlamsızdır, çeviri sürecinin ilk aşaması olan "metni anlama" basamağında çevirmenin *metni yanlış anlamış olması* gerçeğini değiştirmez.Çevirmenin-bir okur olarak-*çevireceği metni doğru anlama/yorumlama* aşamasında, ele aldığı *metnin türü ne olursa olsun,* ondaki *anlam ilişkilerini doğru kurması,* çeviri sürecinde ise bunları *doğru aktarması,* çeviri yapmanın birinci koşuludur.

Yazın metinleri söz konusu olduğunda, bu metinlerin bütünlüğünü ve estetik değerini, *içerik ile biçim* arasındaki eytişimsel ilişki oluşturduğundan, artık yalnız anlamın doğru aktarılmasıyla yetinilmez. Örneğin bir roman ya da tiyatro yapıtında yazarın sözcük seçimi, bunun yanı sıra tümce düzeni ve anlatım biçimi de önemlidir. Yazar, günlük dildeki sıradan sözcükleri mi kullanıyor, yoksa yeni sözcükler mi türetiyor, sözcük oyunlarına başvuruyor mu, yerel ağız kullanıyor mu, tümcelerinin yapısı nasıl (uzun/kısa tümceler, kurallı/devrik tümceler, karmaşık yapılı/yalın tümceler, vb.)? Tüm bu soruların yanıtı yazarın biçemini oluşturur, yazın yapıtının kendine özgü dil kullanımını belirler. Kullanmalık metinlerin tersine, yazın yapıtında içeriğin (anlamsal iletinin) doğru aktarılmasının, değişmez tutulmasının yanı sıra, bireysel kullanımdan (biçemden) kaynaklanan biçimsel yapının da aktarılması, bu türde yapılan çevirilerin gereğidir. Ama her iki dilin öğeleri arasında 1=1 anlamında bir eşitleme söz konusu olamayacağından en yakın eşdeğerler aranacaktır. Şiir çevirisinde ise çevirmen, eşdeğerleri aramadan önce metineki anlam-biçim ilişkisini, her ikisi arasında nasıl bir denge oluştuğunu ya da hangisinin ağır bastığını araştıracaktır. Şu tür örneklerle karşılaşma olasılığı vardır:

1. Goethe'nin *Erlkönig* (Cinler Kralı) adlı baladında anlam ve biçim birbirini pekiştirir. Cinler kralının, hasta çocuğu babasının kollarından koparıp kendine çekmesi, dize ve koşuk düzeniyle, yani biçim yardımıyla bütünlenir, biçim ve içeriğin birbirini belirlemesinden şiirin anlam bütünü oluşur. Bu tür bir metin başka bir dile çevrilirken bu özelliği üzerinde durulması, biçimin eşdeğerli öğelerinin amaç-dilde de aranması gereklidir.

2. Alman yazınında Eugen Gomringer,Ernst Jadl gibi ozanların örneklerini verdiği Somut Şiir (Konkrete Poesie) akımında, anlamın yerini biçim, salt görsel ve işitsel öğeler almıştır. Örnek: "o/bo/blow/blow blow/blow

blow blow/blow blow/blow/bo/o/so/show/show show /... bu tür ses birimlerinin art arda dizilmesinden oluşur şiir, anlam taşıyan bir içerikten yoksundur, biçim ağırlıklıdır, salt estetik bir işlevi vardır.

Daha çok şiir türünde karşılaşılan bu iki olasılığın tam benzerini düzyazı türlerinde (roman, öykü, kısa öykü) bulamayız. Onun için de artık onlarda biçimden değil, biçemden söz ederiz. Biçem ise genellikle biçim ağırlıklı şiirde olduğu denli birincil bir işlev yüklenmez. Biçem, metnin içeriğini bütünleyecek bir öğedir, roman ya da öykünün aktarmak istediği anlamın sunuluş biçimidir. Çevirmen içeriği aktarırken, onun sunuluş biçimine uyacaktır. Kaynak-metinle çeviri-metin arasında bu noktada ortaya çıkabilecek farklılaşmalar, çeviribilim çerçevesinde "kaydırma" olarak nitelenir.(3) Çevirmenin biçem düzeyinde kaydırmalara yetkisi vardır, ama bu "kaydırmalar" içerik düzeyine indi mi, "kaydırma" olmaktan çıkar, "yanlış"a dönüşür. Bu anlamda "kaydırma", örneğin *Venedik'te Ölüm, Tonio Kröger* gibi Thomas Mann'ın sanat-yaşam ikilemi üzerinde tüm düşüncelerini dile getirdiği türden öykülerde söz konusu edilemez. Bunlardaki derin anlam taşıyan sözcüklerden birinin bile anlamını kaydırmak metnin anlamsal iletisini zedeliyorsa, çevirmenin bunu yapmaya hakkı yoktur. "Biçimsel metnin iletisi zedelenmedi" diyerek, anlamsal ileti görmezlikten gelinemez.

Çeviri sürecindeki son basamak ise çevirmenin ortaya koyacağı ürün, çeviri-metindir. Çeviri sözcüğü bu iki anlamı, çevirme sürecini ve ortaya konan "ürün"ü, yani ikinci dilde oluşan yeni metni içerir. Bu son aşamada çevirmenin görevi bitmiştir. Yapıt, çevirmen aracılığıyla, uluslararası iletişimin bir ucunda yer alan asıl yazardan, öbür ucunda yer alan ikinci-dil-okuru'na ulaşmıştır. Yapıtın yazarıyla bu yeni alıcı arasında gerçek anlamda bir iletişimin kurulabilmesi için, her şeyden önce çevirinin okunabilir ve anlaşılabilir olması ilk koşuldur. Okur, çeviri metnin dilsel yapısını çözmekte zorluk çekiyorsa, kendini fazla zorlamayacak, çeviriyi bir kenara atıverecektir. Onu kitaba bağlayacak ilk etken iyi ve yerinde kullanılmış bir anadildir. Bu açıdan da çevirmenin, kaynak-dilin yanı sıra, çevirdiği dili de iyi bilip doğru kullanabilmesinin gerekliliği küçümsenemeyecek bir gerçektir.

Çeviri sürecinin bir başka düzlemini ise çeviri eleştirisi oluşturur. Bugün Batı'da bu konuda başlıca üç çeviribilimcinin çalışmaları vardır: Katharina Reiss (1971), A. Popoviç (1973), Wolfram Wills (1974). Her üçünün de birleştiği en önemli nokta eleştiride kaynak-metinle amaç-metnin sözcük sözcük karşılaştırılmasıdır. Yani her iki metni *karşılaştırma işlemi,* "defter tutmacılık"tan, "edebiyat dedektifliği"nden, "listecilik anlayışı"ndan değil, *eleştiri sürecinin ilk gereğin*den kaynaklanır. Bu çalışma çeviri sürecine ters yönde ilerler:

çeviri süreci: kaynak-metin ——— (yeniden oluşturma süreci) ———→ çeviri-metin

eleştiri süreci: kaynak-metin ←——— (karşılaştırma süreci) ——— çeviri-metin

Eleştiri çalışması, çeviri-metinden yola çıkacaktır. Çevirmenin yapıtla ilişkisi, çeviri sürecinin ürünü çeviri-metnin yaratılmasıyla biter, noktalanır. Artık eleştirmenin karşısındaki *yapıtı-çeviren-kişi değil,* onun çalışmasının sonucu olan *çeviri-metin*'dir. Yazar yapıtını bitirdiği anda yapıt artık okurun malı olur, onu değerlendirecek kişi bundan böyle okurdur. Çeviri söz konusu olduğunda da, aynı biçimde, çeviri-metnin değerlendiricisi bir yanda okur, öbür yanda -gene bir okur olan- eleştirmendir. Yalnız gerçek yazarla çevirmen arasında şu ayrılık vardır: yazar, yapıtının özgür yaratıcısıdır, yaratıcılığı sonsuzdur; çevirmen ise çeviri-metnin yaratıcısı olmakla birlikte, yaratıcılığı özgün metinle sınırlıdır, sonsuz değildir. İşte bu bağımlılık, çeviri-metni eleştirecek kişinin salt bu metne takılıp kalmaması, onu özgün metinle olan ilişkisi içinde değerlendirmesi gereğini, yani karşılaştırma zorunluluğunu doğurur. Çevirmenle eleştirmen, değişik yönlerde de olsa, aynı yolu izlerler. Çevirmenin uzun araştırmalar sonucu bulduğu karşılıklardan yola çıkacak eleştirmen, onun yaptığı araştırma işlemini geriye doğru izleyecek ve bulunmuş karşılıkların özgün metinle eşdeğerliliğini tartışacaktır. Eleştirmenden beklenen, yapıtı baştan sona yeniden çevirmesi olamayacağına göre, ortaya koyacağı karşılaştırma sonuçları da "kendi zihnindeki yapılmamış bir çevirinin gelişigüzel parçaları" diye nitelendirilemez.

Nasıl *çevirmen* çalışmasının ilk aşamasında *çevireceği metnin okuru ise, eleştirmen* de ilk aşamada *çeviri-metnin okuru*'dur. Metni her şeyden önce anadil kullanımı (4) ve mantık yanlışları açısından değerlendirecektir. Mantık yanlışları çeviriden kaynaklanabileceği gibi, çoğu zaman özgün metnin kendinden de kaynaklanabilir, bu da ancak ikinci aşamada, karşılaştırmadan sonra aydınlanacaktır.

Dilin okunabilir olması ise gerek yazınsal, gerek bilimsel metinlerde ilk koşuldur. Burada söz konusu olan, metnin içeriğinin zorluğundan değil, kullanılan dilin iyiliğinden/kötülüğünden kaynaklanan bir "okunabilir olma"dır. Bunu beklemek de her okurun/eleştirmenin en doğal hakkıdır.

Bu ilk aşamada yalnızca bir okur olan eleştirmen, karşılaştırma işlemine geçtiği anda hem dilbilimci, hem de yorumcu işlevini üstlenir. Dilbilimcidir, çünkü her iki somut metinden yola çıkarak dil çiftleri arasında dilbilgisi düzeyinde bir karşılaştırma yapmak zorundadır. Çıkacak sonuç, metnin dilbilgisi düzeyinde doğru anlaşılarak anlamsal bildirisinin doğru aktarılıp aktarılmadığını gösterecek, çevirinin, "anlamın doğru aktarılması" koşulunu ne derece yerine getirdiğini saptayacaktır. Metnin dilbilgisel yapısı çevirmene tercih hakkı tanımadığı gibi, eleştirmene de tanımayacaktır. Çünkü bu yapı özgün metinle sıkı sıkıya belirlenmiştir. Çevirmen gerçi metnin dilbilgisel yapısını kendi dilinin yapısına uyarlayacaktır, ama onu çözümlerken yapacağı yanlışlar (bu düzeyde "anlam kaydırması" değil, "yanlış" söz konusudur) anlamı değiştiriyorsa, eleştirmen/okur hoşgörülü olamaz. Onun bu noktadaki katı tutumu, hem kendisinin, hem de çevirmenin yazara ve yapıta duymaları gereken saygıdan kaynaklanmaktadır.

Yazınsal metinlerde ise eleştirmen yalnızca bir dilbilimci olarak değil, aynı zamanda da bir yorumcu olarak metne yaklaşacaktır. Bu tür çevirilerde, sözcüklerin aynı anlamı içeren birkaç karşılığı arasından bir tanesi seçilirken, eldeki metnin *biçem*'inin belirleyici öğe olması gerektir. Buna göre eleştiride araştırılacak olan da çevirmenin seçimlerinin doğruluğu/yanlışlığı değil, metnin anlamına ve biçemine uygunluk derecesidir. İşte burada saptanacak uyuşmazlıklar "anlam kaydırma" olarak nitelenebilir. Bu tür kaydırmalar, biçemden çok biçime bağımlı olan şiirlerin çevirilerinde daha ağır basacaktır. Yani karşılaştırmanın bu basamağında, yazınsal metinleri de kendi içlerinde ayrımlaştırmak gerekir. Eğer özellikle şiirsel bir dille yazılmamışsa bir roman ya da tiyatro yapıtının çevirisiyle bir şiirin çevirisinde anlam kaydırmaları açısından azlık/çokluk farkı olacaktır.

Tüm karşılaştırmaların bir dökümünü yaptıktan sonra eleştirmenin görevi bir sonuca varmaktır. Onun varacağı sonucu, bu noktaya dek geçtiği aşamaların çeşitli basamakları belirleyecektir. "Eleştirinin bir dilbilgisi yanlışları listesi olmaktan kurtulması için çevirinin belli bir düzeyin üstünde olması gerekir." (5) Eleştirmen, ağır basan noktaları sergilemek zorunda olduğundan, eleştiri yazısının biçimini ve niteliğini çeviri-metin belirler. Eleştiri sonucu olumluysa, olumlu yönlerin sırayla sergilenmesi, yok eğer olumsuzsa, olumsuz bulunan noktaların birer birer sayılması, çeviri eleştirisinin tutarlılığı açısından gereklidir. Yoksa vardığı sonucu kanıtlayacak belgeleri göstermeyen bir eleştiriye güven duyulmayacaktır. Çeviriyi, iyi yanlarını belgelemeden öven eleştiri çevirmence ciddi kabul edilmemeli, eksik ve olumsuz yanlarını ortaya koyarak yeren eleştiri de"kişisel saldırı" olmakla suçlanmamalıdır. Yazko Çeviri'nin Kasım-Aralık 1983 sayısında basılan bir çeviri eleştirimin sonunda (dergi yönetimince hiçbir gerekçe gösterilmeden ve bana danışılmadan çıkarılan sonuç bölümünde) belirttiğim gibi "Bilimsel çeviri eleştirilerinin çevirmene yol gösterebildikleri, gözünden kaçan noktalara bundan böyle dikkat etmesini sağlayabildikleri sürece anlamı olacağı kanısındayım. Çeviri eleştirilerinin çoğalmasının belki bir başka yararı da, bu konuda sorumsuzca davranan, örneğin bir ikinci dildeki çevirisinden (metnin kendisiyle karşılaştırmadan) türkçeye aktarılmış yazın yapıtlarını, hiçbir denetimden geçirmeden basan yayınevlerini uyarmak olabilir."

Çevirilere ve çevirmene arka çıkmak bugün Türkiye'de okur ve eleştirmen olarak aydınların desteklemesi gereken bir konu. Ama eleştirinin, genelde Batı'daki örnekleri düzeyine getirilmesi için çaba harcanan bir ortamda, çevirmenlerin de çevirilerine yöneltilen eleştirileri kişisel saldırı olarak nitelememeleri gerekir. ◇

---

*NOTLAR*

1) Akşit Göktürk, *Yazınsal Çeviride Metin-Ötesi, Anlam İlişkileri*, Türk Dili, Çeviri Sorunları Özel Sayısı, s.62
2) *İncil*, 3. basılış. Kitab-ı Mukaddes Şirketi, İstanbul 1951, s.397
3) Anton Popoviç. *Çeviri Çözümlemesinde, 'Deyiş Kaydırma' Kavramı*, çev., Yurdanur Salman. Yazko Çeviri-1
4) Örneğin "bunu okumanı şiddetle öneririm!", "kendi kendimi havalandırmalıyım", "biryere dayandırılmış duran" gibi kullanış biçimleri türkçe yanlışıdır. Örnekteki bağlamda "önerilmez", "salık verilir" (günlük konuşmada da bu yanlış sık sık yapılıyor ve "teklif etmek" karşılığı olan "önermek", "tavsiye etmek" anlamındaki "salık vermek" yerine kullanılıyor, ama bir çeviride ya da bilimsel yazıda böyle bir yanlışın yapılmaması gerekir), "kendi kendini havalandırmak" diye bir söz yoktur türkçede, doğrusu "havalanmak, hava almak"tır ya da bir şey "dayandırılmış" durmaz, "dayalı, dayanmış" durur.
5) *Çeviri Sorunları Gündemde*, yöneten Ahmet Cemal, katılanlar Veysel Atayman, Eray Canberk, Armağan İlkin, Gösteri, Aralık 1983

# heykel-mimarlık ilişkileri üzerine düşünceler

*Gürhan TÜMER*

Başlangıçta, heykel sanatı somut bir sanattı. O zamanlar heykel, hep bir şeyin heykeliydi ve o şey somut bir şeydi. Soyut bir kavram söz konusu olsa bile, bu kavram, somut bir nesneye dönüştürülüyor ve bu somut nesnenin heykeli yapılıyordu. Böyle bir heykel, her zaman, tanıdık bir şeyin, tanıdık bir nesnenin heykeliydi, onlara, kimi zaman daha az, kimi zaman daha çok, ama mutlaka benziyordu. Böyle bir heykele baktığınızda, onun, neyin heykeli olduğunu, hiçbir güçlük çekmeksizin, hemen anlıyordunuz.

Dahası, konular da belliydi ve bu da, heykelin anlaşılmasını kolaylaştırıyor, herhangi bir şeyin heykel olup olmadığı ya da, neyin heykel olduğu, neyin olmadığı gibi tartışmaların açılmasını, kesinlikle önlüyordu. Böyle bir çekişmeye girişmek zorunda olmayan sanatçılar, eleştirmenler ve sanata, heykel sanatına ilgi duyan daha sıradan insanlar, kafalarını, konunun başka yönleri üzerinde yoruyorlar, örneğin, belli bir heykelin, güzel başarılı olup olmadığını,hangi sanatçının genelde daha iyi heykel yaptığını, belli bir sanatçının hangi heykelinin daha iyi olduğunu tartışıyorlardı.

Hiç kuşkusuz, bütün bu tartışmalar, hep "al gülüm ver gülüm" geçmiyordu, sanatçılar ve eleştirmenler arasında büyük çatışmalar, büyük atışmalar oluyordu ama, bir kez daha yineleyelim, çatışmaların, atışmaların konusu, heykel sanatının özü, temel özelliği ve niteliği değildi.

Buraya kadar genelde çizdiğimiz görünümü, şimdi daha bir somuta indirgemeye, daha bir açıp örneklemeye çalışalım.

İlk zamanlar insan, her şeyi tanrılara ve tanrıların yeryüzündeki temsilcileri, aracıları, kimi zaman da, onların ta kendileri olduklarına inandıkları krallara, büyücülere ve öteki yöneticilere bağladığı, her şeyi onlardan beklediği, her şeyin onlardan geldiğini sandığı, bu arada, zaman zaman da her şeyini onlara kaptırdığı için, önceleri, hemen yalnızca bunların heykellerini yaptı. Bir başka deyişle, önceleri konu, bu üstün varlıklardı. Binlerce yıl öncesinden kalan ve yerin altından çıkardığımız, minicik, ama o miniciklik içinde, tombul memeleri, kocaman kalçalarıyla, isteyerek ya da istemeyerek birer "hilkat garibesi" biçimine sokulmuş, bilerek, özellikle, büyük bir beceriyle ya da bilmeyerek, olanaksızlıklar, beceriksizlikler nedeniyle "stilize" edilmiş ana tanrıça heykelciklerinden, Zeus'un, Venüs'ün, Musa'nın, İsa'nın, IV. Henri'nin ya da kutsal Apis öküzünün dev heykellerine dek, yapılmış, yapılan ve yapılacak olan, binlerce, on binlerce heykel, hep bu anlayışın bir ürünüdür, çağdan çağa, toplumdan topluma, sanatçıdan sanatçıya değişen küçük ya da büyük ayırımlara karşın, hep bu anlayışın bir ürünü olacaktır.

Daha sonraları, dinin etkisinin azalması, yitmesi, en azından layiklik kavramının gelişmesiyle, heykellerin konularında da değişmeler oldu. Artık, daha başka şeylerin, hemen her şeyin, örneğin, sıradan insanların, kutsal olmayan hayvanların, bu arada, özgürlük, adalet gibi, soyut kavramların da heykelleri yapılıyordu.

Heykel sanatına ilişkin değişiklikler, hiç kuşkusuz yalnızca, işlenen konularla sınırlı kalmıyordu. Gerek bilim alanındaki, gerek sanat alanındaki, olumlu olumsuz çeşitli değişiklikler, heykel sanatına da yansıyor, aynı konular, başka başka akımlara bağlı olarak, başka başka biçimlerde işleniyordu.

Örneğin bir zamanlar, bir heykelin, heykeli olduğu şeye olabildiğince benzemesi isteniyordu. Modele benzerlik, onun özellik ve niteliklerinin, malzemeye aktarılması, malzemede yansıtılması ne denli başarılıysa, heykel de o denli başarılı sayılıyordu. Michelangelo'nun ünlü ***Musa Heykeli***'nin yüzü, Musa Peygamber'e ne kadar

benziyordu bilemiyoruz ama, o taştan Musa, yerinden kalkıp, *Tevrat*'ın on buyruğunu okuyuverecek ya da suları ikiye ayırıverecek kadar canlıydı ve büyük ölçüde bu nedenle, sanat tarihinin en başarılı yapıtları arasında yer alıyordu.

Soyut konu ve kavramların heykelleştirilmesi, heykel olarak "ifadesi", daha bir zordu, çünkü bu konular, bu kavramlar, "eşyanın tabiatı" gereği, elle tutulup gözle görülemiyorlardı. Oysa heykel böyle değildi. Elle tutulamayan, gözle görülemeyen bir heykelden söz edilemezdi.

Ama bu çelişki, bu zorluk, heykeltraşları yıldırmıyordu. Adaleti heykel diliyle anlatmak istedikleri zaman, elinde bir terazi, özgürlüğü yine aynı dille anlatmak istedikleri zaman ise, bir meşale tutan bir kadın heykeli yapıveriyorlardı.

Evet kavramların en soyutu olan tanrı kavramını bile yüz memeli bir Kybele ya da sakallı bir Zeus biçimleyerek anlatan heykel sanatçıları, işin kolayını bulmuşlardı.

Yukarıdaki örneklerde olduğu gibi, bu heykel anlayışında, heykelle, bir başka deyişle, heykelin, kendisiyle, heykeli olduğu şey arasında, kimi zaman simgesel bir ilişki bulunabiliyordu ama, aslında karmaşık birtakım mitolojik, dinsel, felsefi, ruhbilimsel bağlantılar içerse bile, bu simgesellik yine de, herkesin bildiği, genelgeçer kabullere dayanan, onlardan kaynaklanan, kavranması, anlaşılması kolay, doğrudan, dolayısıyla da, zayıf bir simgesellikti.

Sonra ilginç gelişmeler, tuhaf şeyler oldu.

Olup bitenler, yalnızca sanata, yalnızca heykel sanatına özgü değildi. Ama şu anda bizi ilgilendiren heykel olduğu için, sözlerimizi bu konuda yoğunlaştıracağız.

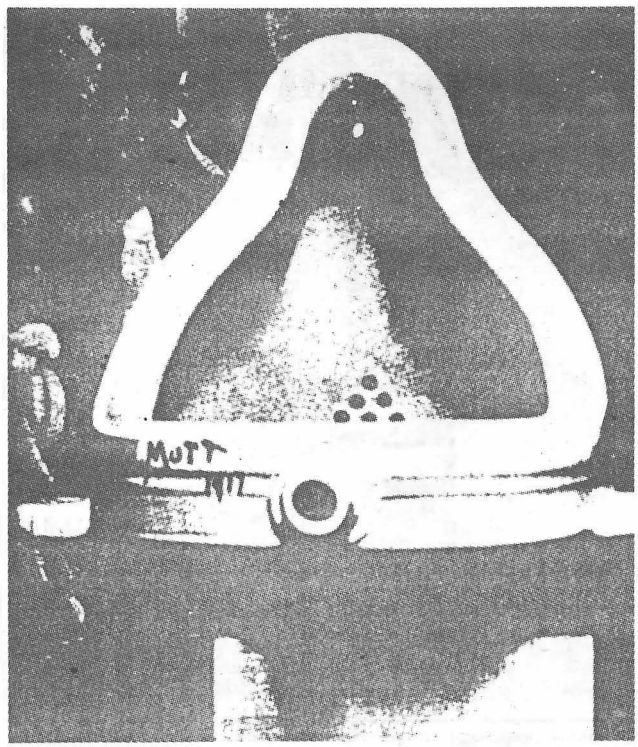
Ayrıca, bu ilginç ve tuhaf gelişmelerin, hiç kuşkusuz, çok, pek çok nedeni, çok, pek çok etkeni vardı. Ama şu anda biz, konumuzu dağıtmamak, yazımızı gereksiz yere uzatmamak için, bunlara da değinmeyeceğiz ve aşağıdaki satırlarda, yalnızca, olayların, olguların kendilerinden söz edeceğiz.

Olanlar şunlardı:

Daha önce de kısaca sergilemeye çalıştığımız süreç içinde, heykelin, tanrılarla, tanrıçalarla başlayan ve zamanla daha geniş bir alanı, kapsayan konusu, kabaca bir tarihleme yapmak gerekirse, XX. yy. başlarında, daha da genişleyerek, iyice çığrından çıktı. En azından ilk bakışta, biraz gizemcilerinkini (mistiklerinkini), biraz da delilerinkini andıran saçma sapan, tutarsız birtakım yazıları, şiir, edebiyat, insanı ve eşyayı paramparça, bunları izleyenlerin akıllarını allak bullak eden, duygularını ve yerleşmiş beğenilerini, alaşağı eden çizgileri ve renkleri resim, hem de, gerçekten de gerçek olan gerçekleri dile getiren resim savıyla sunan gerçeküstücüler ve onların daha da aşırısı, daha da beteri olan dadacılar, heykele de el attılar.

Bunlardan biri, çöplükte bulduğu kırık dökük bir iskemlenin üstüne, bir bisiklet tekerleği yerleştiriyor ve bunu, bir heykel olarak sergiliyordu.

Bunlardan başka biri, bir çişliği (pissuarı) alıyor ve o zaman akadar bu tür şeyler satan dükkânlarda, ya da ayakyollarında, sanatla pek fazla ilişkili olmaksızın sergilenen, kullanılan bu eşyayı, bir sergide sergileyerek, onu



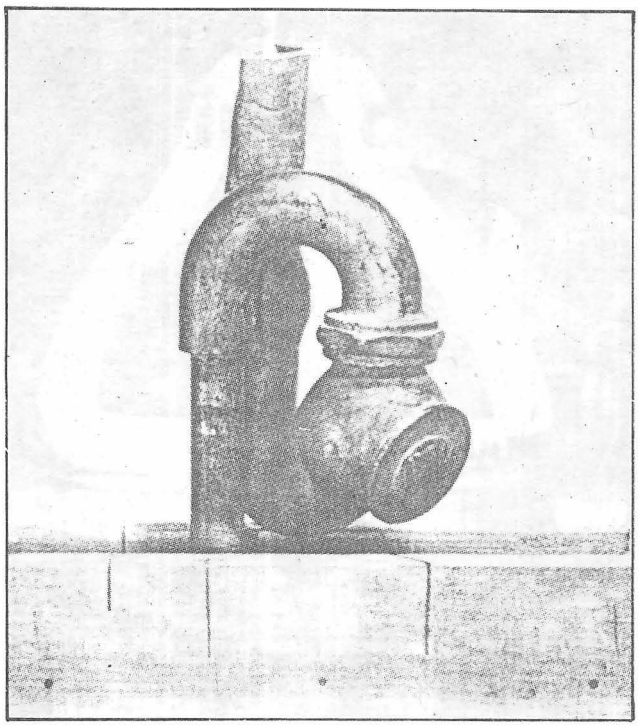

*Marcel Duchamp, 1917'de, Mott Works adlı bir firmanın yapmış olduğu çişliklerden (pissuar) birini aldı ve onu, üzerine "R. Mutt" imzasını atarak bir sergiye gönderdi. İşin daha da ilginç olan başka bir yönü de, Duchamp'ın, bu çişliğe, Çeşme adını vermesiydi.*

*Yukarıda resmini gördüğünüz bu çişlik-çeşme, bu tuhaf sanat yapıtı, o zamana kadar geçerli olan heykel anlayışını altüst eden bu alışılmadık heykel, sergi yöneticilerince kabul edilmeyip bir köşeye atıldı ama, Duchamp'ın arkadaşı Alfred Stieglitz, yapıtın bir fotoğrafını çekti ve sanat dünyası onun varlığından böylece haberdar oldu.*

bir sanat yapıtına dönüştürdüğü savıyla ortaya çıkıyordu.

Bütün bunlar, toplumsal ve dolayısıyla da bireysel birtakım bunalımların göstergeleriydi ama, sözünü edegeldiğimiz sanat anlayışı, aynı zamanda bir sonuç oluyor, sanatı bunaltıyor, kuralları, kavramları zorluyor, zorlamak ne, hallaç pamuğu gibi atıyordu.

Ama bu arada, kaynağı, doğrultusu aynı ya da benzer olmakla birlikte, daha ılımlı daha kolay kabul edilebilir, dolayısıyla da, daha sağlam, daha etkili, daha kalıcı gelişmeler de gerçekleşiyordu. Bu akımın temsilcisi olan heykel sanatçıları, coşkulu, vurdumduymaz, saldırgan, gerçeküstücüler, dadacılar gibi, tutup kullanılmış eşyaları, öylece alıp, "bunlar heykel oldu" diye karşımıza çıkmıyorlardı ama, yine onlar da, artık at üstünde kahraman heykelleri, elinde kutsal kitabı, kucağında İsa'yı tutan Meryem Ana heykelleri de yapmıyorlardı. Bunlar, ahşaptan demire, demirden plastiğe dek, son derece doğal ya



*Norton Schamberg'in, 1918'de yaptığı ve Philedelphia Sanat Müzesi'nde, Louise ve Walter Arensberg koleksiyonu arasında yer alan, 26.5 cm yüksekliğindeki bu yapıtı, Tanrı adını taşıyor. Onun, tanrı ile tanrı kavramı ile ilişkisini hangi tanrı-bilimci nasıl çözer bilemiyoruz. Ama bu durum, söz konusu yapıtın bir sanat yapıtı sayılmasını hiç mi hiç etkilemiyor, etkilememeli.*

da son derece yapay malzemeleri, kıvırıp bükerek, yoğurarak, kalıplara dökerek, ne tanrıya, ne insana, ne hayvana, ne de cansız bir nesneye benzeyen, kısaca hiçbir şeye benzemeyen biçimler oluşturuyorlar ve bunların heykel olduklarını söylüyorlardı.

Evet bunlar heykeldiler, bunlar yeni heykellerdiler ve bunlar kendilerini yavaş yavaş kabul ettirdiler.

Peki ama, neydi, hiç değilse ilk elde, konudan, içerikten yoksun gibi görünen, yalnızca biçimden oluşan bu yeni heykellerin, genelde sanat, özelde de heykel anlayışı, felsefesi?

Bu soruyu kısaca şöyle yanıtlayabiliriz:

Bu heykelleri, daha doğrusu, onları yapan sanatçıların yaklaşımlarını, öngördükleri amaçları, başlıca iki bölüme ayırmak gerekir.

Bu gibi sanatçıların, heykeltraşların bir bölümü, ortaya koydukları yapıtların soyutluğunun, konusuzluğunun, hiçbir somut nesneye benzemezliğinin yanıltıcı olduğunu, böyle bir heykelin kendisiyle modeli arasındaki ilişki, bağlantı, aşırı derecede stilize edildiği, çarpıtıldığı, daha genel bir deyimle, karmaşık ve kimbilir bu nedenle belki zorunlu olarak biraz da karışık bir yorumla sağlandığı için, herkes tarafından görülemediğini, ancak, bakmasını bilenlerin, eğer çok isterlerse, eğer çok gerekli bulurlarsa, eğer heykeli başka türlü anlayamayacaklarına inanıyorlarsa, bu ilişkiyi, bu bağlantıyı saptayabileceklerini söylerler.

Böyle bir araştırmada, dil, sözcükler de, insana büyük ölçüde yardımcı olabilir. Gerçekten de, bu heykellerin hemen tümünün, sanatçısı, yapımcısı tarafından konulmuş bir adı vardır. Örneğin, beton kürelerden oluşan bir heykel, *Kadın* adını, boşluğu delen uzunlu kısalı bir demet borudan oluşan bir başka heykel, *Özgürlük, Eşitlik* ya da *Öç* adını taşıyabilir. Siz, bir izleyici olarak, yukarıda da belirttiğimiz gibi, eğer isterseniz, mutlaka gerekli görürseniz, o sanat yapıtlarını açıklayıp rahatlamak için, beton küreleri kadın memelerine, kadın kalçalarına, özgürlüğü boruya benzetebilirsiniz.

Ancak, yine de dikkatli olmak gerekir, çünkü ad, yeteri kadar yol gösterici olamadığı gibi, büsbütün yanıltıcı da olabilir. İzlediğiniz heykelin, adıyla konusu, biçimiyle içeriği arasında, yanlış ya da en azından, heykeltraşın hiç mi hiç düşünmediği bağlantılar kurabilirsiniz. Ve bu durum, heykeltraşı kızdırabileceği gibi, mutlu da kılabilir, çünkü bu durumu, bu yanlış anlama, değişik yorumlama durumunu, heykeltraş, istemeyerek yaratabildiği gibi, bilerek, "muzipliğinden" ya da sanat, heykel anlayışının, felsefesinin sonucu olarak da yaratmış, yaratmak istemiş olabilir.

İkinci bölümdeki sanatçılar ise, tutumlarını daha bir açık seçik, daha bir belirgin biçimde ortaya koyarlar. Bunlar daha bir kararlıdırlar. Bunlar, heykellerinin bir konusu olduğunu büsbütün yadsırlar ve onda bir konu aramaya, onu bir şeye benzetmeye kalkışanlara kızarlar, bu gibileri bilgisizlikle, çağdışılıkla suçlarlar. Bu sanatçılar için önemli olan, yaptıkları heykelin konusu, içeriği değil, biçimi, o biçimin uyumları, karşıtlıkları, gerilimleri ve bütün bunlardan kaynaklanan tadıdır. Bunlar, sözcüğün tam anlamıyla, soyut sanattan, soyut heykelden yana olan sanatçılar, heykeltraşlardır.

Bu kadar sözcükten, bu kadar tümceden sonra, daha ileriye gitmeden önce, şu saptamayı yapmak istiyoruz:

Biz, yukarıdaki satırları, heykelin küçük bir tarihçesini vermek için, daha doğrusu, yalnızca bu amaçla kaleme almadık. Bizim burada varmak istediğimiz asıl sonuç, tartışmak istediğimiz asıl konu, yazımızın başlığından da anlaşılacağı üzere, heykel sanatı ile mimarlık sanatının ilişkileri, bu ilişkiler üzerinde birtakım varsayımlar, savlar geliştirmek idi.

İşte bu amaç doğrultusunda, şimdi sözü şuraya bağlamak istiyoruz:

Bilindiği gibi, öteden beri, gerek kuramsal olarak, gerekse uygulamada, heykel de, mimarlık da, güzel sanatların kapsamı içinde yer almaktadır. Örneğin, ta İ.Ö. V. yy' da bütün zamanların en büyük filozoflarından biri olan Eflatun, böyle düşünmüştür ve bu düşünce, daha "bilimci", daha "teknikçi" kimi mimarların şu ya da bu ölçüde "muhalefetlerine" karşın, belki ufak tefek değişikliklere

uğramış, ama geçerliliğini, sanırız hiçbir zaman yitirmemiştir. Evet, XX. yy'da, ülkemizde değilse bile Batı'da, dev adımlarla ilerleyen bilim ve tekniğin mimarlığa da uygulanması, özellikle kimi yapılardaki uygulamalar, mimarlığı öteki sanatlardan büyük ölçüde uzaklaştırmıştır ama, ondaki sanatsal özü hiçbir zaman büsbütün yok edememiştir, etmemelidir de.

Ve işte, her şeyi bir yana bıraksak bile, salt az önce ortaya koymaya çalıştığımız nedenden dolayı, heykelle mimarlık arasında, daha da başlangıçta, bir yakınlık, bir ilişki olduğunu söyleyebiliriz.

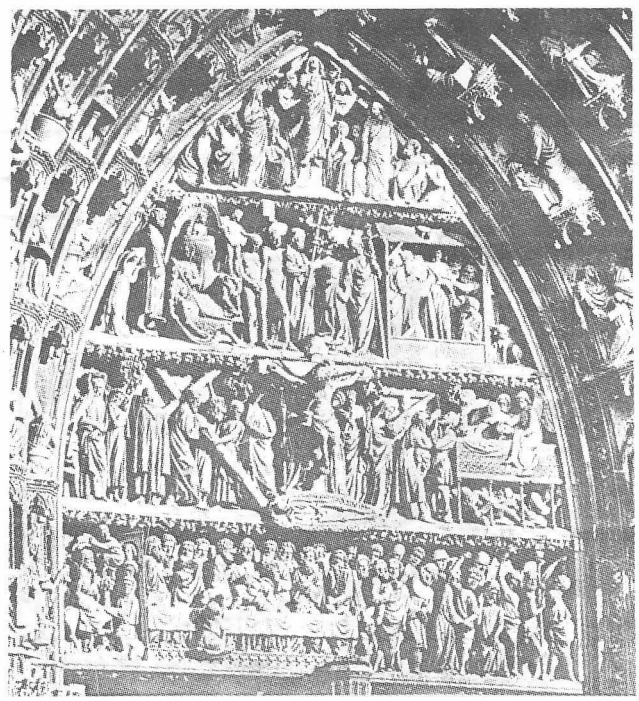
Ama bu ikisi arasındaki ilişki, yalnızca kökenden, kuramsal düzeyde ve bu kadarla kalmaz.Bu ikisi, heykel ile mimarlık, uygulamada da, birlikte varolduklarından, birbirleriyle, deyim yerindeyse, işlevsel bir ilişki, kullanımsal birliktelik içinde bulunagelmiştir.

Bu ilişki, bu birliktelik, kimi zaman, heykelin, bir mimari yapının temel, vazgeçilmez öğelerinden biri olarak karşımıza çıkar. Böylesi durumlarda, heykel, duvar gibi, kolon gibi, kapı gibi, pencere gibi, bir yapıyı yapı yapan, onu vareden, ayakta tutan mimari bir öğedir; örneğin, Yunanistan'da, Atina Akropolü'nde yer alan Erechtheion Tapınağı'nın bir bölümü, "karyatidler" adı verilen heykellerle taşınır. Bir başka deyişle, bu yapının o bölümünün ayakta durmasını sağlayan, bizim apartmanlarımızdaki betonarme kolonların görevini üstlenen bu mimari öğeler, heykel olarak yontulup biçimlendirilmişlerdir. Eğer o heykelleri oradan ayırmaya kalkarsanız, Erechtheion bu ayrılığa dayanamaz ve çöker.

Benzer uygulamalara, daha başka yerlerde, sözgelişi uzakdoğu mimarisinde de raslanır. Ancak yine de, heykel ile mimarlığın bu sıkılıkta ilişki kurdukları, mimari bir yapının bir bölümünün heykelleştiği ya da heykelin, bir mimari yapının bir bölümü durumuna geldiği örneklere pek fazla rastlanmadığını, bunların bir ayrıcalık oluşturduklarını da hemen belirtelim.

Buna karşılık, heykelin, doğrudan bir mimari öğe olarak değil de, bir mimari öğeye bağlı ya da ondan bağımsız bir biçimde, ama yine bir mimari yapıyla ilişkili olarak kullanılması daha bir yaygındır.

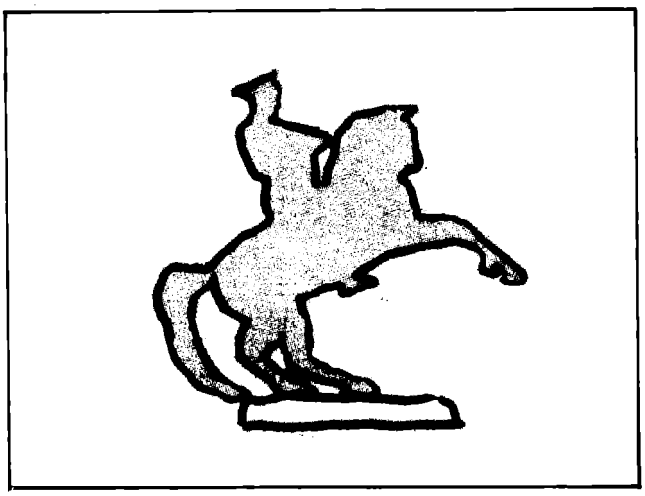
Bir tapınak düşünürüz.Bu tapınağın,bir ya da daha çok sayıdaki duvarı kabartma heykellerle kaplı olabilir. Örneğin, Anadolu'da, Hatuşaş yakınlarındaki ünlü Hitit açıkhava tapınağı. Yazılıkaya'nın duvarları böyledir. Hitit tanrıları, yüzlerce yıldan beri, doğal kayaların oluşturdukları bu duvarlara yapışık olarak boy göstermektedirler. Aradan geçen o yüzlerce yıl, tanrıların kabartma heykellerini biraz aşındırmış, biraz silmiştir ama, büsbütün yok edememiştir, çünkü, az önce de belirttiğimiz gibi, o heykeller, o duvarın malıdırlar. Ancak, yinelemekte yarar görüyoruz, az önce verdiğimiz Erechtheion örneği ile Yazılıkaya örneği arasında, heykel-mimarlık ilişkileri açısından bir ayırım vardır. Birincisinde, heykeli yok ederseniz, yapıyı da yok etmiş olursunuz. Oysa ikincisinde, Hitit tanrılarını törpüleyip, onları, duvarlardan kovsanız da, mimari yapının ve mekânın kendisine, özüne, herhangi bir zarar vermiş olmazsınız. Olmazsınız, çünkü ikincisinde, heykel, bir mimari öğe olan duvara, sonradan eklenmiş, duvar üzerinde sonradan oluşturulmuştur.



*Heykel-Mimarlık ilişkilerinin bir biçimi: avrupa dinsel mimarisinin en büyük yapılarından biri olan* Strasbourg Katedrali*'nin ana giriş kapısında yer alan heykeller.*

Kimi mimari yapılarda ise, heykel, yapıyla ona bağlı olmaksızın birliktedir. Örneğin, en küçük kiliselerden en büyük katedrallere dek, hıristiyan tapınaklarında, duvarlardaki girintilere ya da yapının daha başka yerlerine konulmuş olan heykeller böyledirler. İsterseniz, gücünüz yeterse, papazdan izin alabilirsenizya da onu kandırabilirseniz, bu heykelleri, kilisenin, katedralin, bir tapınak olarak işlevini yerine getirmesinde, çok büyük, dahası, belki de vazgeçilmez bir görevi bulunan bu heykelleri, sırtlayıp götürebilirsiniz. Bunca gerekli olan bu heykeller gidince, o kilise, o katedral, kısaca o mimari yapı, belki artık bir kilise, bir katedral olarak değil ama, bir mimari yapı olarak varlığını sürdürür.

Buraya kadar hep dinsel örnekler verdik. Ama heykelle mimarlık arasındaki bu tür ilişkiler, hiç kuşkusuz bütün yapılar, bütün heykeller için söz konusudur. Örneğin, bir parlamento binasının, geniş, yüksek, görkemli toplantı salonunun uygun bir yerine, o parlamentoyu kuran devlet adamının bir heykelini yerleştirebilirsiniz. Ve diliyorsanız, hoşlanıyorsanız, evinizin minicik oturma odasındaki sehpanın üzerine, minicik bir soyut heykel koyabilirsiniz. Her iki durumda da, yerleştirdiğiniz, koyduğunuz heykel, içinde yer aldığı mimari yapıyla her şey bir yana, salt orada olduğu için, en azından varoluş düzeyinde, ister istemez belli bir ilişki kurmaktadır.



*Heykeli olduğu şeye benzeyen, konulu, somut bir heykel: Samsun'daki Atatürk Heykeli.*

*Burada önemli ve anlamlı olan, yapıtı oluşturan, biçimleyen çizgiler, daha doğrusu yüzeylerdir. Bunların içinde kalan hacmin, hiçbir işlevi, dolayısıyla da hiçbir değeri ve anlamı yoktur.*

"Süs ilişkisi" adı da verebileceğimiz bu ilişki, yalnızca yapıların içi, odalar, salonlar için değil, dış mekânlar, ev bahçeleri, kent meydanları için de geçerlidir. Öyle ya, az önce sözünü ettiğimiz heykelleri, parlamento binasının büyük mü büyük ön avlusunun tam ortasına ya da küçük evinizin küçük bahçesindeki küçücük havuzun kıyısına koyabilirsiniz.

Bizim ülkemizde pek yaygın değildir ama, Batı'da, kentlerin, kasabaların sokaklarında, parklarında, meydanlarında, heykellere bol bol rastlanır. Bunlar, az önce belirttiğimiz üzere, süs görevi yapabildikleri gibi, kentlerin, kasabaların sokaklarının, meydanlarının biçimlenmeslnde, belki de varolmasında daha önemli bir etken olabilirler. Örneğin, İstanbul'da, Taksim'deki anıt, Taksim Meydanı'nı biçimlemiştir. İzmir'de, Pasaport'taki Cumhuriyet Meydanı ise, varlığını ve biçimini büyük ölçüde, oradaki Atatürk anıtına borçludur.

Bu örnekler daha da çoğaltılabilir ve daha bir ayrıntılı olarak incelenebilir ama, böyle bir girişim, bu yazının amacını da,kapsamını da aşar. Onun için, bu kadarla yetiniyoruz.

Ancak şu saptamayı da ekleyelim: bu açık hava heykelleri, yazımızın ta başında belirttiğimiz ayırıma göre, konulu, somut heykeller olabilecekleri gibi, soyut heykeller de olabilir. Bu ikinciler, Batı'da daha yaygın olup bizde daha azdır. Ancak böylesi uygulamalar, ülkemizde de hiç yok değildir. Cumhuriyet'in 50. yılı dolayısıyla İstanbul'da, kentin çeşitli yerlerine konulan heykeller, bu alandaki sınırlı girişimlere örnek olarak gösterilebilir.

Buraya kadar yaptığımız incelemede, aralarındaki ilişkinin zaman zaman iyiden iyiye sıkı fıkı bir nitelik kazanmasına karşın, yine de, heykelin heykel, mimari yapının mimari yapı olarak kaldığını gördük. Oysa şimdi, bir adım daha atmak ve bir mimari yapının tam anlamıyla bir heykel olarak kabul edilebileceği, nitelenebileceği bir yaklaşımdan, bir heykel anlayış ve kavramından söz edilip edilemeyeceğini araştırmaya çalışacağız.

Bunun için,biraz geriye dönmek ve gerçeküstücülerle, dadacılarla başlayan soyut, konusuz heykel akımının vardığı son aşamayı anımsamak gerekmektedir.

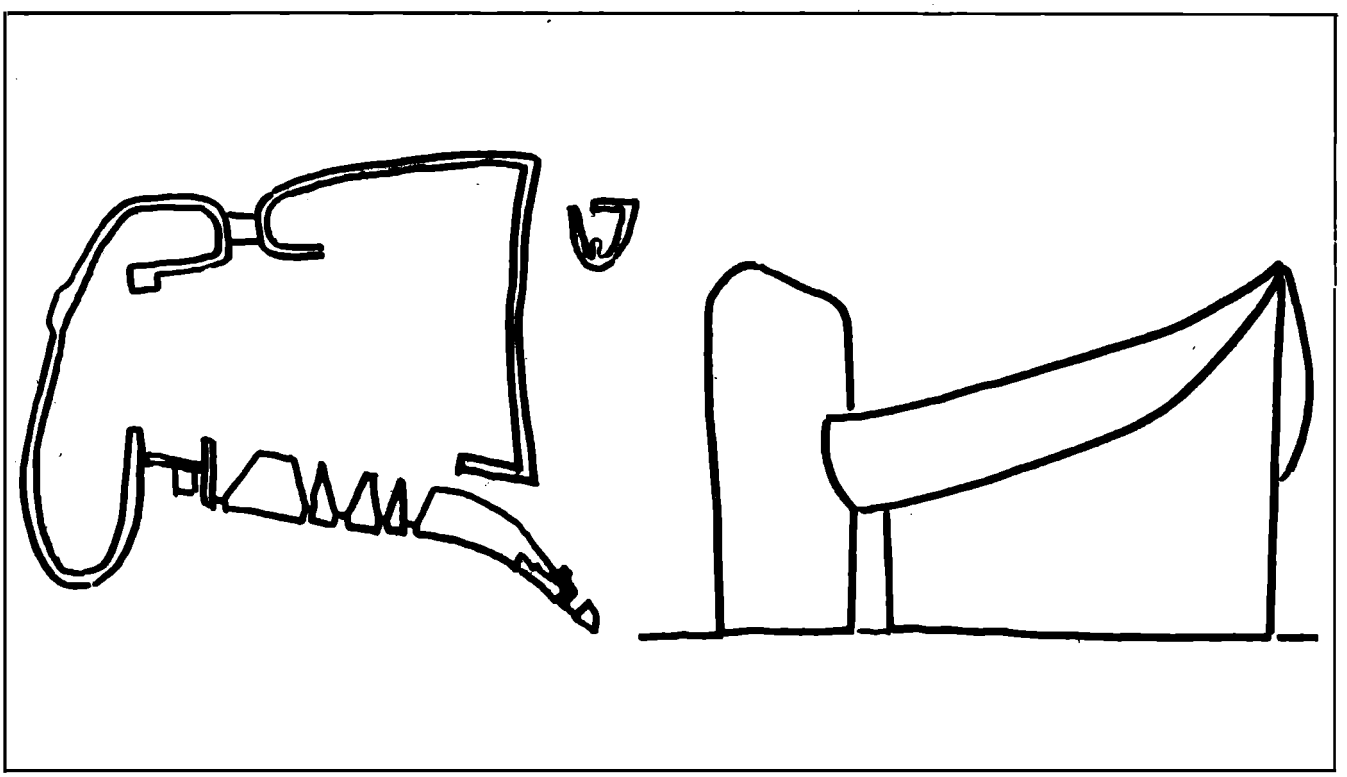
Evet, sözünü ettiğimiz aşamada, heykelin artık, ahşap, taş, beton, vb. herhangi bir malzemenin, dünyada varolan canlı ya da cansız bir nesneye, soyut bir kavramın somut bir simgesine benzetilmesi, bütün bunların şöyle ya da böyle, anımsatılması zorunluluğundan, gerekliliğinden kendini kurtardığını ve artık, heykel olarak nitelenen bir yapıtın, sanatsal kaygılarla ortaya konulmuş üç boyutlu herhangi bir biçim olduğunu, olabileceğini belirtmiştik.

İşte böyle düşünüldüğünde, minicik bir kulübeden koskocaman bir saraya dek, bütün mimari yapıların birer heykel olarak kabul edilebileceklerini, edilmeleri gerektiğini söyleyebiliriz, çünkü bir mimari yapı, resim gibi iki boyutlu olmayıp, üç boyutlu mekân içinde yer tutan bir nesnedir ve de mimarı, onu yaratırken, belli bir sanatsal kaygı duymuştur, duymuş olmalıdır. Ve bu nedenle de o, özelliklerini özetlediğimiz heykel kavramına göre, heykel sayılmalıdır.

Eğer böyle bir heykel, böyle bir mimarlık anlayışını kabul edecek olursak, artık bu durumda, heykelden ya da mimarlıktan ayrı ayrı söz etmek yerine, bir mimarlık-heykelden söz edebiliriz. Böyle bir birleştirmeyi, içerik, kapsam ve bunların ötesinde, taşıdığı önem açısından değilse bile, en azından biçimsel bir çağrışımla, bir zamanlar ayrı ayrı kavramlar olarak düşünülen mekân ve zamanın, daha sonraları, tek bir kavramda, mekân-zaman kavramında birleştirilmesi olayına benzetebiliriz.

Biz, yukarıdaki satırlarda, bir mimarı yapıtın, soyut, çağdaş bir heykel sayılabileceğini, sonsal *(a posteriori)* olarak ileri sürdük. Bir başka deyişle, bir mimarin, böyle bir amaç ve kaygıyla planlayıp inşa etmediği bir mimari yapıtı, sonradan, dahası, mimarına karşın, heykel olarak nitelemeyi, kabul etmeyi önerdik.

Ancak hemen belirtelim ki, bu düşüncede ya da aşağı yukarı bu düşüncede olan ve yapılarını böyle bir mimarlık felsefesiyle oluşturan mimarlar da yok değildir. Örneğin, işte XX. yy'ın ünlü mimarlarının en ünlülerinden biri olan Le Corbusier ve işte onun ünlü yapılarının en ünlülerinden biri olan Ronchamp ya da öteki adıyla Notre-Dame-du



*Heykele yaklaşan mimari bir yapıt, bir heykel-mimarlık örneği:ünlü mimar Le Corbusier'nin ünlü* Ronchamp Şapeli*'nin planı ve görünüşü.*

*Her iki resimdeki çizgiler, söz konusu mimari yapıtın duvarlarını ve üst örtüsünü, bir başka deyişle, onu biçimleyen hacmi belirlemekte ve sınırlamaktadırlar. Burada, bu çizgilerle gösterilen yüzeylerin arasında kalan hacim, içine girilen, kullanılan, dolayısıyla da, anlamlı bir boşluktur ve bu boşluğun biçimi, söz konusu yapının en önemli, en temel özelliklerinden birini oluşturmaktadır.*

-Haut kiliseciği. Bu yapı, hele uzaktan bakıldığında, bir heykele çok benzer. Mimarlığının yanı sıra, heykeltraşlığı da olan Le Corbusier, gerek yazdığı kuramsal yazılarda, gerek çizdiği ütopik çizimlerde ve gerekse Inşa ettiği birçok yapıda koyduğu ilkeleri, onlardan kendisi de biraz bıktığı için belki, çiğnemiş ve sözünü ettiğimiz heykel-tapınağı yapmıştır.

Bu alanda daha başka örnekler de vardır ama, biz yine yazımızın kapsamını dikkate alarak, bu kadarla yetiniyoruz.

Yukarıda sergileyegeldiğimiz **sava kimi** karşı çıkışlar, dolayısıyla da, kimi tartışmalar **söz konusu** olabilir.

Şimdi bunların tümüne değil belki ama en önemli bulduğumuz birkaç tanesine değinmeye çalışacağız.

Kimileri şöyle düşünebilirler:

Evet, heykelle mimarlık arasında böylesi birtakım benzerlikler, ayrılıklar vardır kuşkusuz ama, öte yandan, bu ikisini birbirinden ayıran birtakım farklar da vardır.

Örneğin, heykelin ve mimarlığın, mekânla, fiziksel mekânla, bir başka deyişle, boşlukla olan ilişkileri, bu ayırımın en belirleyici yönlerinden biridir. Şöyle ki:

Düşünceler, varolup olmadıklarını kimsenin tam olarak bilemediği ruhlar, tam bir örneğine, şimdiye dek, sanırız hiç kimsenin rastlamadığı eşitlik, özgürlük ya da adalet ve benzeri şeyler bir yana, canlı cansız , bu evrende, bu dünyada varolan her şey, uzay boşluğu içinde bir yer tutar. Bu boşluk, bu mekân, her şeyi kuşatır, sınırlar. Ve bu gerçek, kuşkusuz, heykel ve mimari yapıt için de

geçerlidir.

Ne var ki, gerek sokaktaki adamın, gerekse sanat ve mimarlık kuramcılarının pek iyi bildikleri ve bunların kimilerinin özellikle vurguladıkları üzere, heykel, uzay boşluğu, mekân tarafından sınırlanmakla yetinirken, mimari bir yapı, o boşluğun bir bölümünü kuşatır, sınırlar ve belirler. Heykel için, yalnızca ve yalnızca bir dış mekân söz konusu iken, mimarlık için, aynı zamanda bir de iç mekân söz konusudur. Ve işte bu nedenledir ki, sanat kuramcısı Henri Focillon, insanın, öteki nesnelerin içine girebilmesi için, onları kırması gerektiğini, oysa mimarlık için böyle bir şeyin söz konusu olmadığını söyler. Mimari bir yapıtın içine girebilirsiniz, orada rahatça dolaşabilirsiniz. Oysa heykel için böyle bir şey söz konusu değildir.

Ancak, gelin isterseniz, burada biraz duralım ve konuyu biraz daha yakından inceleyelim:

Birinde bir iç mekândan söz edilebilmesi, ötekinde ise edilememesi nedeniyle, mimari yapıtla, heykel arasında belli bir ayırımın bulunduğunu söylemiştik. Bu ayırıma, bir de kullanılabilirlik, işe yararlılık, işlevsellik kavramlarını eklememiz gerekir. Öyle ya, isterseniz, en azından kuramsal olarak, öyle bir Artemis heykeli, öyle bir ördek heykeli yapabilirsiniz ki, bu heykellerin dış yüzünü oluşturan, sözcüğün tam anlamıyla, onları biçimleyen dış kabuğun içinde kalan boşlukta, cirit atabilir, at oynatabilirsiniz.

Böyle düşünüldüğünde, yukarıda değindiğimiz üzere, heykelle mimarlık arasında, iç mekânın varolup olmamasından kaynaklanan ayırım ortadan bir bakıma kalkmaktadır. Bir bakıma diyoruz, çünkü bu bir inatlaşma işi değildir ve iç mekân olsun da nasıl olursa olsun gibisinden bir tutum anlamsızdır, saçmadır. Oluşturulan, içine girilebilen iç mekân, az önce de belirttiğimiz gibi, işlevsel, kullanılabilir, bir başka deyişle, belli bir işe yarar olmalıdır. Eğer, yapacağınız dev ördek heykelinin içi, kapkaranlık, gezilmesi, dolaşılması olanaksız bir boşluksa, hiçbir "derde deva" olmuyorsa, o zaman orada bir iç mekândan, dolayısıyla da mimarlıkla kıyaslamadan söz edilemez.

Ancak, somut bir nesnenin benzeri olan değil de, soyut bir heykel söz konusu olduğunda, heykelin oluşturduğu ve içine girilebilen, belli bir anlamı olan bir iç mekândan söz edilebilir.

Bunun örneklerine, kimi geleneksel anıtlarda olduğu kadar, çağdaş bir tasarım anlayışını yansıtan anıtlarda da rastlayabiliriz.

Söylemek istediğimizi, kısaca şöyle özetlemeye, daha doğrusu örneklemeye çalışalım.

Sizden, ünlü ve değerli bir ölümlü için, çok gösterişli olmayan, öyle türbeye filan da benzemeyen bir mezar anıtı yapmanız istenmiş olsun.

Bu sorunu, belki yüz, belki bin biçimde çözümleyebilirsiniz. Ve bunlardan bir tanesi de, uzunlukları ve yüksekl ikleri farklı olan dört tane düz duvarı, dört duvarlı bir oda değil de, içine girilebilen, içinde saygı duruşu ve tören yapılabilen bir boşluğu ortaya çıkarmak için, belli bir beceriyle, belli bir uyum içinde bir araya getirmek olabilir. Böyle kullanılan bu dört duvar, bir odayı belki biraz andıracaktır ama, tam anlamıyla bir oda olmayacaktır.

Öte yandan, eğer çalışmamızın bir yerinde ortaya koyduğumuz soyut sanat, soyut heykel anlayışını benimsiyorsanız, ona ilke olarak büsbütün karşı değilseniz, aynı dört duvarı bir heykel, işe yarar bir iç mekânı olan bir heykel olarak kabul etmemeniz için hiçbir neden yoktur.

Bu ve benzerleri, heykel ile mimarlığın, aralarında çok, ama çok sıkı bir ilişki kurabildiklerini, kimi zaman, bir heykelin bir mimari yapıttan, bir mimari yapıtın bir heykelden kolay kolay ayrılamayacağını gösteren çok belirgin örneklerdir.

Mimari yapıtla heykeli kıyaslama tartışmalarının kapsamı içinde, yukarıdaki satırlar bizi, bir de boyut sorununa eğilmeye götürmektedir.

Şöyle ki:

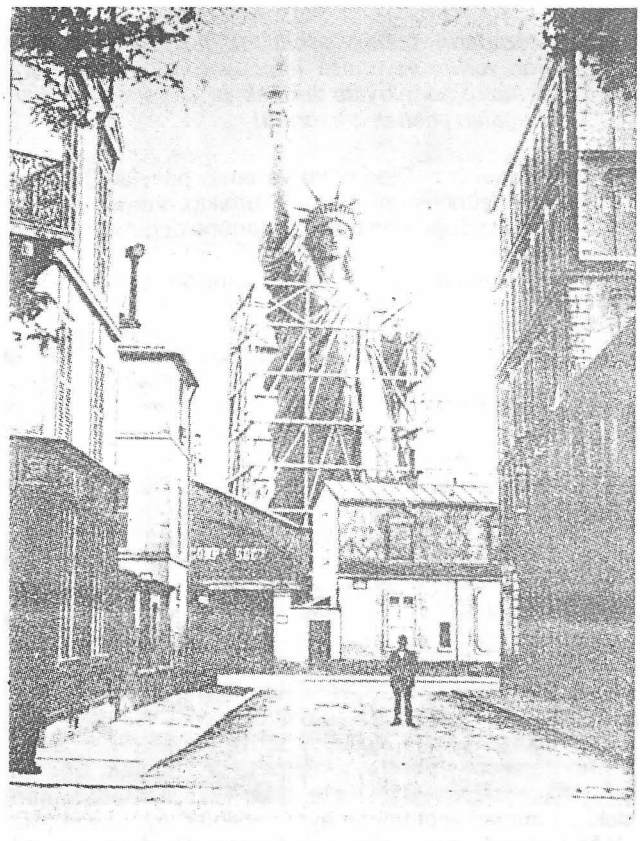
İlk elde, salt sağduyumuzu kullanarak, mimari bir yapının, heykelden genellikle daha büyük, hem de çoğu kez iyiden iyiye büyük bir nesne olduğunu söyleyebiliriz. Gerçekten de, en küçük bir mimari yapının, örneğin minik bir evciğin boyutları bile, yine genellikle ve kabaca, oldukça büyük sayılan bir heykelin boyutlarından büyüktür. On katlı, bir başka deyişle, yaklaşık otuz metre yükseklikte apartmanlara, küçük kentlerde bile rastlayabilirsiniz ama bu yükseklikte bir Atatürk heykelini, Anıt-Kabir'de bile bulamazsınız. Bu boyut çok büyük ölçüde, iki yapıt için ayrı ayrı düzeylerde varolan ve daha önce, ayrıntılı biçimde ortaya koymaya çalıştığımız iç mekân kavramından kaynaklanmaktadır. En küçük bir mimari yapıt bile, içine en az bir, genellikle de birden fazla kişinin girebileceği bir nesne olması gerektiğinden, böyle bir kaygıyla ele alınmamış olan büyükçe bir heykelden daha büyük olmaktadır.

Kıyaslayageldiğimiz iki tür yapıt arasındaki boyut ayırımının daha başka nedenleri de vardır ama, burada onlara girmeyeceğiz.

Ancak, az önce yaptığımız saptamaya uymayan ve ayrıcalık oluşturan heykellerin bulunabileceğini, yapılabileceğini ve de varolduğunu da hemen belirtelim.

New York'taki Özgürlük Anıtı, bu ayrıcalığın çok iyi, çok ünlü bir örneğini oluşturmaktadır.

Bartholdi tarafından, geçen yüzyılın sonlarında, 1886'larda, Fransa'da yapılan bu heykel, öylesine büyüktür ki, insanlar ve nice mimari yapı, onun yanında minicik kalırlar. Ne yollara, ne kamyonlara, ne de gemilere sığan bu olağanüstü heykelin, vatanı olan Fransa'dan Yeni Dünya'ya, Amerika'ya taşınması da başlıbaşına bir sorun olmuştur.



*Heykeltraş Bartholdi, bu dev heykeli, yaklaşık yüz yıl önce, 1886'da tamamlamıştı. Yapıtın Amerika'ya, New York'a gönderilmesinden önce çekilmiş olan bu resim, onun boyutlarını ve bu boyutların, insanınkilere, ama yazımızın konusu açısından daha da önemlisi, kimi mimari yapılarınkilere oranını, sanırız yeteri kadar açık seçik bir biçimde ortaya koymaktadır.*

New York limanının girişini tutan bu dev heykelin içi gezilebilir mi, orayı gezmiş olan var mıdır ve orası nasıl bir yerdir bilemiyoruz ama, zaman zaman kimi maceracıların, dağcılık sporu yapmak için, Alpler'e ya da Himalayalar'a gitmek yerine sözünü ettiğimiz heykelin üstüne tırmandıklarını biliyoruz.

Ancak, böylesi örneklerin sayısının hiç de o kadar çok olmadığı ve ayrıcalıkların kuralı bozmadığı da bilinen gerçekler arasındadır.

Boyut öğesinin, heykel ile mimari yapıtı belirleyen, bunların birbirlerinden ayrılmasına yardım eden bir öğe olarak görülebilmesi üzerine, şöyle bir düşünce,şöyle bir gözlem geliştirebiliriz.

Her türden süs eşyası satan dükkânları dolaşmaktan hoşlananlar, oralarda, minik biblo-köpeklerin, biblo-bebeklerin yanı sıra, biblo mimari yapıtlara, sözgelişi, seramikten yapılmış sevimli bir biblo-kulübeciğe, üç yüz metre yüksekliğindeki Eiffel Kulesi'nin, koskocaman Köln Katedrali'nin, dört parmak yüksekliğindeki, bir karış enindeki, dökümden, pirinçten, belki de gümüşten, altından yapılma bir biblosuna da rastlanabileceğini bilirler.

Yukarıdaki satırlarda hep "biblo" sözcüğünü kullanageldik ama, onun yerine "heykel" sözcüğünü kullanmakta hiç mi hiç sakınca yoktur. Aslında, dört dörtlük birer mimari yapıt olan kulübe, Eiffel Kulesi ve Köln Katedrali, o dükkânda, aslından çok, ama çok küçük birer heykel durumuna gelmişlerdir, daha doğrusu getirilmişlerdir ki, burada da ilginç bir mimarlık-heykel ilişkisiyle, karşı karşıyayızdır.

Orası öyle, belki kimileri, sehpalarını, büfelerini süsleyen bu bibloları heykelden saymazlar, çünkü bu gibiler için heykel, yalnızca güzeller güzeli Afrodit'in ya da lotus oturuşlu Buda'nın heykelleri heykeldir. Ama biz, böyle düşünenlerden değiliz ve yazımızın bir bölümünde ortaya koymaya çalıştığımız heykel kavramı uyarınca belli bir sanatsal kaygıyla yapılmış olan bu üç boyutlu nesneleri heykel olarak nitelemekte hiçbir sakınca görmediğimiz gibi, üstelik zorunluluk görürüz.

Bu arada, kimilerinin karşı çıkma nedeni de, bu ve benzeri süs eşyalarının, her zaman sanatsal bir kaygının ürünü olmadıkları, bunların daha çok zanaat yapıtları olduklarıdır.

Evet öyledir. Gerçekten de, bu sözünü edegeldiğimiz türden biblocuklar, kimi zaman, son derece ucuz, uyduruk işporta malları olarak yapılırlar. Ama bizce, işin daha çok "imalat" yönünü ilgilendiren bu durum, onların konularının, içeriklerinin sanatsal olmasını engellemez. Daha açık bir deyişle, görkemli bir mimari yapıtın, en düşük nitelikteki kilden ya da alçıdan küçük bir maketini, "heykelini" yaptığımızda, o heykel, o görkemli sanat yapıtının heykeli olduğu için, salt bu nedenle, bir sanat değeri taşır.

Savunduğumuz bu yaklaşımı, isterseniz biraz Eflatun' un felsefesine benzetebilir, Eflatun'un felsefesiyle açıklayabiliriz.

Bu savımızı da kısaca şöyle kanıtlamaya çalışalım:

Bilenler bilirler, Eflatun, bu dünyadaki her şeyin aslının, başka bir dünyada, büyük bir olasılıkla gökyüzün-

de varolan ilgili "idea"nın, ikinci elden, silik bir kopyası olduğunu ileri sürer. Yine Eflatun'a göre, öykünmecilikten başka bir şey olmayan sanat, bir başka deyişle, bir sanat yapıtı, "ideal"in ikinci elden, silik bir kopyası olan gerçeğin, üçüncü elden, daha da silik bir kopyasıdır.

Şimdi, eğer bu "platonik" sanat anlayışını bir adım daha ileri götürecek olursak, sanatın bu tavşan suyunun suyu niteliğinin, ancak iyi bir sanatçı için geçerli olacağını, örnek olarak seçtiğimiz Eiffel Kulesi'nin, Köln Katedrali'nin o kötü mü kötü biblo-heykelleri söz konusu edildiğinde ise, artık, dördüncü elden bir kopyayla, tavşan suyunun suyunun suyuyla karşı karşıya kaldığımızı düşünebiliriz. Ama nasıl ki, böyle bir suda bile, azıcık, çok azıcık da olsa, bir tavşan kokusu bulunursa, böyle bir süs bibloda da, azıcık, çok azıcık da olsa, bir sanat tadı kalır. İşte bu tadın hatırı için, o işporta malını, belli değerde bir sanat yapıtı, belli ölçüde bir heykel sayabiliriz. Böyle bir kabul, belki biraz sinekten yağ çıkarmaya benzemektedir, belki biraz fazla iyimserdir ama, hiç kuşkusuz, "adil" bir sanat anlayışıdır.

Heykel-mimarlık ilişkilerini tartıştığımız, bu ilişkilere yeni yaklaşımlar, yeni boyutlar getirmeyi denediğimiz bu yazımızda, son olarak iyiden iyiye ilginç olan bir başka ilişkiden, mimari yıkıntılar; heykel ilişkisinden söz edeceğiz.

Yıkık durumdaki bir mimari yapı, herkeste değil belki ama, bakmayı, görmeyi ve baktıkları, gördükleri üzerinde düşünmeyi, özellikle de düşler kurmayı bilen, bütün bunlara, istese de engel olamayan insanlar da çok değişik düşünceler, çok değişik duygular yaratır. Belli belirsiz bir iç burukluğundan, ağdalı bir romantizme, koyu bir melankoliye ya da ekonomik bir kayıpla karşı karşıya olmaktan kaynaklanan daha akılcı, daha "maddi" bir kaygıya uzanan bu çok çeşitli izlenimler üzerinde burada ayrı ayrı durmaya, ne olanak, ne de gerek görüyoruz.

Ancak, bir örnek, hem dünyasal hem de dünya ötesi, metafizik kaygıları içeren ve sergileyen geniş kapsamlı bir örnek vermek üzere, XVIII. yy'da yaşamış olan ünlü fransız filozofu Diderot'nun, konuya ilişkin bir yazısından küçük bir bölümü aktarmakla yetineceğiz.

> *Ey güzel ve yüce yıkıntılar...*
> *Yıkıntıların bende uyandırdığı düşünceler çok büyüktür. Her şey hiçleşiyor, yokoluyor, her şey geçip gidiyor. Yalnızca dünya kalıcı. Yalnızca zamanın sürekliliği var... Ben, iki sonsuzluk arasında yürüyorum ..... Kırılıp dökülen şu kayanın, oyulan şu vadinin, sallanan şu ormanın..... yanında, benim kısacık varoluşum nedir ki?*
>
> *Mezarların mermerlerinin tuz gibi ufalandıklarını görüyorum ve ölmek istemiyorum!..... Ben, yalnızca ben, kıyıda durmak ve yanlarımdan akan dalgaları yarmak istiyorum!*

Ama şimdi biz, Diderot'yu ve onun onayladığımız bu duygu ve düşüncelerini bir yana bırakıp, konunun çalışmamızla daha doğrudan ilgili bir yönüne değinmek istiyoruz.

Olaya bu açıdan yaklaşıp baktığımızda, şunları söyleyebiliriz:

Yıkıntı durumuna gelmiş bir mimari yapı, besbelli ki, mimarlıktan, mimari bir yapıdan beklenen görevleri yerine getiremez. Bu olumsuzluk, hiç kuşkusuz, yıkıntıdan yıkıntıya, yıkıntının hem niteliğine, hem de niceliğine göre değişir. Sözgelişi,öyle bir kulübe yıkıntısı olabilir ki, yağmurlu bir günde, sizi, yarım yamalak da olsa, ıslanmaktan, rüzgârlı bir günde, esen rüzgârı bütünüyle yemekten kurtarabilir. Buna karşılık, öyle bir tapınak yıkıntısı olabilir ki, bir zamanlar içinde bir sürü tanrı heykeli bulunurken, yüzlerce insan o tanrılara tapma, yakarma görevini yerine getirirken, şimdi artık o tapınak, daha doğrusu, o tapınak yıkıntısından, yalnızca ve yalnızca, tek bir duvar parçası ya da her nasılsa ayakta durabilen iki üç kolondan başka hiçbir şey kalmamış olabilir.

Şimdi, bizim savımız şudur:

Daha önceki satırlarımızda, mimari bir yapının bir heykel olarak kabul edilebileceğini söylemiş ve bunun nedenlerini, gerekçelerini ortaya koymaya çalışmıştık. Eğer bu sav geçerliyse, onaylanıyorsa, o zaman, yıkıntı durumundaki bir mimari yapının da, aynı nedenler, aynı gerekçeler doğrultusunda, bir heykel sayılmaması için sanırız, hiçbir neden yoktur, olamaz. Olamadığı gibi, sözünü ettiğimiz nedenler, gerekçeler dikkate alındığında, mimari yıkıntıların, hele kimi mimari yapıların yıkıntılarının, heykele, sağlam mimari yapıtlardan daha fazla yaklaştıkları, daha fazla benzedikleri bile söylenebilir.

Gerçekten de, sağlam, kullanılır durumdaki mimari yapıtlar, hiç değilse bunların büyük bir bölümü, sözgelişi, sıradan bir kasabadaki, sıradan bir dört katlı apartman, boşluk içinde yer kaplayan üç boyutlu bir nesne olarak, aynı zamanda bir heykeldir belki ama, oranları öylesine bozuktur, öylesine hantal bir şeydir ki, mimarisine zarar vermeyen, dahası belki onunla uyuşan bu özellikler, onun, heykelliğine zarar verebilir, iyi ya da orta nitelikte bir mimari yapı sayılabilecek olan o nesneyi, çok kötü bir heykel yapabilir.

Buna karşılık, öyle mimari yıkıntılar vardır ki, onlara baktığımızda, artık bir mimari yapıdan çok, başarılı mı başarılı soyut bir heykel karşısında bulunduğunuzu duyarsınız.

*Didim'de,* Apollon Tapınağı'*nın yıkıntıları.*
*Yüzyıllar önce, Batı Anadolu'nun en önde gelen mimari yapılarından biri olan bu tapınaktan arta kalan taşlar, şimdi artık, tuhaf biçimleri, hüzünlü duruşları ve gizemli oranlarıyla, mimari öğelerden çok, soyut bir heykeli andırmıyorlar mı?*

Böylesi örneklerin sayısı çok fazladır ve bunlara, dünyanın her yerinde olduğu gibi, ülkemizde de bol bol rastlanır.

Sözgelişi, Konya'da kentin göbeğinde, bir zamanlar Selçuklu sultanlarının sarayı olmuş bir yapıdan kalma bir duvar yıkıntısı vardır. Üstündeki, onu dış etkenlerden birazcık korumak gibi, haklı bir nedene dayanmakla birlikte, ona bir başka açıdan belli bir zarar da veren betonarme kabuğa karşın, bir duvar parçasının, mimari bir yapı olduğunu söylemek için, insanın kendisini bir hayli zorlaması gerekir. Onun, soyut bir heykel olduğunu ileri sürmek ve kabullenmek ise, bizce çok daha kolaydır.

Ve yine bu satırların yazarına göre, mimari yıkıntı-heykellerin ya da heykel-mimari yıkıntıların en güzel örneklerinden biri, Batı Anadolu'a, Milet yakınındaki Didim'de bulunan Apollon Tapınağı, daha doğrusu, bu yapının ayakta kalmış birkaç kolondan oluşan yıkıntısıdır. Eğer Didim'e gider, bir zamanların o ünlü, o görkemli tapınağından kalan mimari öğelere uygun bir uzaklıktan, uygun bir açıdan bakacak olursanız, onların, bir mimari yapıdan, bir tapınaktan çok, bir heykele benzediğine tanık olacaksınız.

Evet, bizce, Selçuklu sarayından kalma duvar, Apollon'dan kalma kolonlar türünden heykeller, sanki daha bir heyecan vericidir, çünkü onları, "heykel yapacağım" diye işe koyulan bir heykeltraş, tek bir insan değil, doğa, zaman gibi, daha genel, daha evrensel güçler, ne olduğunu bilemediğimiz, dolayısıyla da gizem dolu bir amaçla biçimlemişlerdir. İşte bu nedenledir ki, onlar, insana daha yüksek düzeyde, özel bir heyecan vermektedirler.

Genelde sanatın, özelde de mimarlık ve heykel sanatının en önde gelen niteliklerinden biri de bu değil midir? ◇

# buddhacı yaşam felsefesinin japon ve dünya tiyatrosuna etkileri

*Serdar ONGURLAR*

Dünya tiyatrosu tarihi içinde japon tiyatrosunun önemli bir yeri vardır. Çünkü, batı tiyatrosunu inceleyenler, karşılaştıkları bazı kavramların Doğu'nun gizemci gücünden alındığı kanısına varmışlardır. Bu gücü oluşturan ana etki de japon tiyatrosu ve buddhacı yaşam felsefesidir.

İ.Ö. VI. yy'dan sonra Hindistan'ın kuzeyinde yarı göçebe halinde yaşayan kabileler, daha sonraları yerleşik tarım toplulukları halini almışlardı. Böylece, toplumsal değişimden ortaya çıkan yeni düşünceler çağı açılmış; yaygın olan hindu düşüncesinin yerini, Doğu'nun en büyük dinlerinden biri olan buddhacılık almıştır. Hindu düşüncesinin gittikçe sertleşen sistemine ve tapınma biçimlerine karşı gelenler, yeni düşünceyi öylesine yerleştirmeye başlamışlardı ki, Uzakdoğu'daki sosyal, politik ve kültürel yaşam buddhacılığın getirdikleri ile yeniden düzenleniyordu.

Buddhacı din ve düşünce Siddharta Gautama (Buddha) tarafından kurulmuştur. Buddha, temel özelliklerini getirirken insan yaşamının acılarından *ve ıstıraplarından* yola çıkarak, bu tür duyguların çok gereksiz olduğunu vurgulamış, "tam aydınlanma"ya ulaşmaya çalışmış; bireyin ancak böylelikle yaşamdaki acılardan kurtulacağını savunmuştur.

Akla hemen şu soru gelebilir: bunun tiyatro ile ilgisi nedir?

Buddhacılık, japon tiyatrosunu tam anlamıyla etkilemeye başladığı sıralarda (XIV. yy. sonları), Japonya'da iki dramatik biçimin ortaya çıktığını görüyoruz: No ve Kyogen. Danslardan doğan bu biçimler, halkın ilgisini çekebilmek için oyunlarını yetkinleştirmek istiyorlardı. Bu nedenle, buddha tapınaklarına bağlılıklarını ilan eden oyuncular, buddhacılığın temel özelliklerini ön plana alarak duyarlılık, sezgi ve kavrama boyutlarını geliştirmişlerdir. Onun için de "iç manevi yaşantı" kurallarına (Varoluşun Üç Özelliği ve Dört Büyük Gerçek) göre oyunlarını düzenlemişlerdir.

Gerçekten de, "Varoluşun Üç Özelliği" ve "Dört Büyük Gerçek" gibi temel özelliklere dayanan buddhacı düşünce, tarihsel olarak hint ve çin geleneklerinin ortak ürünüdür. XII. yy'dan sonra Japonya'ya geçmiş ve kültür içinde gelişimini tamamlamıştır. Bu gelişim, XIV. yy. sonlarına doğru japon ve dünya tiyatrosunu da etkilemeye başlamış, ona belirgin özellikler kazandırmıştır.

## BUDDHACILIĞIN YARATICISI: GAUTAMA BUDDHA

Daha sonraları Buddha (aydınlanmış kişi) olarak tanınan Siddharta Gautama (yaklaşık İ.Ö. 563-483), Sakya kralının oğludur. Sakin bir çocukluk döneminden sonra, insan yaşamının acılarından etkilenen genç prens, düşüncelere dalıp, kendine göre bir gerçek bulmak için geçmişle olan tüm ilgisini kesmiş ve yurdundan gizlice ayrılarak, yıllarca dünyadan el etek çekmiş, Bodhgaya'daki kutsal incir ağacı altında aydınlanmaya ulaşmıştır. (Burası giderek buddhacılığın en kutsal yerlerinden biri durumuna gelmiş ve ağaçtan alınan filizler başka buddhacı ülkelere götürülerek yeni ağaçlar yetiştirilmiştir.)

Buddha'nın doğumu ve yaşamı öylesine efsaneleştirilmiştir ki, çoğu yerde gerçek yaşamı ayırt edilememiştir.

Sözgelimi efsanelerden biri şöyledir: genç prens, aydınlanmak için incir ağacının altına oturmadan çile ve perhizi yeğleyerek yedi yıl boyunca derviş yaşamı sürdürmüş, yoga ile "düşünme" gerçeğini araştırarak karnını doyurmuş, ağacın altından aydınlanmadan kalkmamaya and içmiştir.

Onun aydınlanıncaya kadar geçirdiği evreler buddhacılığın temel ilkelerini oluşturur. Ama o, düşüncelerini bir kitap yazarak değil, tıpkı Sokrates gibi konuşarak yaymaya çalışmıştır. Dilden dile dolaşan bu süreç, gün geçtikçe daha da yetkinleşerek günümüze kadar gelmiştir.

Artık aydınlanan Buddha, "yaşam tekerleği" adı verilen, on iki parmaktan oluşan büyük tekerleği harekete geçirerek, bir bahçede ilk konuşmasını yapmıştır. Bugün hâlâ, "bilgisizlik ortadan kalkmadıkça tekerlek dönüp duracaktır" diye düşünülür. Tekerlek parmaklarından her biri sonu olmayan yaşam ve ölüm çevriminde bir bağlantıyı oluşturur. Bu parmaklar şunlardır: 1- Bilgisizlik, 2— Yaşama özlemi, 3—Bilinç, 4— Ruhsal ve bedensel organizmanın gelişimi, 5— Duyuların gelişimi, 6— Duyuların teması, 7— Duyum, 8— İstek, 9— Bağlanma, 10— Oluşun en alt bilinç süresi, 11— Yeniden doğuş, 12— Acı çekme ve ölüm.

Buddha'nın aydınlandıktan sonra elde ettiği düşünceleri yansıtan herhangi bir yazılı metin olmadığı kesindir. Ancak, yaşam tekerleğinden hareketle, buddhacı inanmışlar tarafından yapılan derlemeler, bize buddhacılık hakkında bilgiler vermektedir. Derlemeler iki ayrı bölükte toplanmaktadır: birinci bölümde, Güney Buddhacılık diye adlandırılan, Kamboçya, Burma, Tayland ve Seyland'da yaygın olan "Pali Derlemesi"; ikinci bölükte ise, Tibet ve Çin'de oluşan "Mahayana Derlemesi". Araştırmacılar, Pali derlemesinin daha eski olduğunu belirtiyorlar; Mahayana derlemesinin ise, İ.S. 1. yy'da derlenmeye başladığı saptanan bilgiler arasındadır.

## VAROLUŞUN ÜÇ ÖZELLİĞİ

Pali derlemesinden alınan bilgilere göre Buddha, varoluşun üç özelliğini şöyle sıralamıştır: 1— Varlığını gördüğümüz her şeyin bir oluşum ve değişim içinde olması (Anikka). 2— Varolan hiçbir şeyin acı ve ıstıraptan kendini kurtaramaması (Dukha). 3— Varolan hiçbir şeyin diğer varolanlardan ayrı, sürekli bir benliğe sahip olmayışı (Anatman). Buddha, bunların ayrı değil, bağıntılı düşünülmesini özellikle vurgulamıştır.

Değişim olarak adlandırılan Anikka, buddhacılar için yeni bir kavram değildir. Bunu daha değişik bir biçimde ele alan Buddha, hepimizin her şeyin geçici olduğunu bildiğimizi, ama sanki böyle değilmiş gibi davrandığımızı, bu gerçeği bilmezlikten geldiğimizi belirtiyor ve bu konuda bir öneride bulunuyor: sürekli gelişimi bir yana atıp, sanki öyle olmuyormuş gibi davranmaya çalıştığımızı, bir mantık zorunluluğu gibi değil, tüm varlığımızla özümseyip, gereklerine göre davranmak zorundayız. Ama bunu yaparken de dünyaya dar değil, geniş açıdan bakmayı, değişen yaşamla birlikte akıp gitmesini ve değişmesini öğrenmek gerekmektedir, diyor.

Acı ve ıstırap (Dukha), varoluşun ikinci, buddhacı yaşam felsefesinin en önemli özelliklerinden biridir. Çünkü buddhacılık, bireyi acılardan kurtarmak, mutluluğa giden yolu açmak için ortaya çıkmış bir öğretidir. Bu nedenle, oluşmasında etkili olamadığımız olayların sürekliliğine karşı, "ben şöyle istiyorum, böyle olmalı" diye düşünmek, sonunda istediğimiz gibi olmadığı zaman üzülmek buddhacılar için yararsız bir davranıştır; bu bireye acı ve ıstırap verir. Ne var ki, bunlar yerine gerçekle ilgilenmek, yaşamı değişimiyle kavrayıp, kabullenip yaşamak insanı acılardan kurtarır, doğru düşünmesine yol açar.

Varoluşun üçüncü özelliği Anatman'dır. Buddhacılara göre, varolan hiçbir şey, diğerlerinden ayrı bir özvarlığa sahip değildir. Gerçi özvarlık her şeyin özüdür, ondan bir parça her şeyde vardır; bu ölmez, bozulmaz ve değişmez bir niteliktedir. Ancak, beden yok olsa da özvarlık yok olamaz, derler. Şöyle sürdürürler düşüncelerini: "Gerçek ben, benim varolmayışımdır. Ben'e inanmak, ben'i aramak, ben'e sarılmaya, tutunmaya çalışmak benle aramızdaki açıklığı büyütür, ona ulaşmayı olanak dışı yapar." Varoluş olayında "kişisel ben" kavramı evrensel özvarlıktan ayrı ele alınırsa, buddhacılığa temelde ters düşülmüş olur. Çünkü değişkenlik yasasına göre uygun davranıp, acılardan kendini kurtarmaya çalışan birey, kendini özvarlıktan ayrı düşünemez. Eğer düşünürse, bu anlayışı soyut kalır ve yanılgıya dayanan "ben" tutkusu düş kırıklığı ile sonuçlanır. Bu yüzden de Buddha, Anatman'ı getirirken kişisel ruhu yadsımıştır.

## DÖRT BÜYÜK GERÇEK

İncelemeciler buddhacı öğretiyi dört gerçek etrafında toplarlar. Bu gerçekler birbirine bağlı olmasına karşın, her biri ayrı konuları içerip, sonuçta bir bütün haline gelirler.

Buddhacılığı kabul edenler dört gerçeği kademe kademe uygulayıp ebedi huzura (nirvana) ulaşırlar.

Dört gerçek şöyle sıralanır: 1— Acı ve Istırap Gerçeği (Dukha), 2— Aşırı İstek ve Arzu Gerçeği (Trishna), 3— Nirvana'ya Ulaşma Gerçeği, 4— Nirvana'ya Giden Sekiz Yol Gerçeği.

Varoluşun üç özelliğinden biri olarak açıklamaya çalıştığımız Dukha'nın Dört Büyük Gerçek içinde de yer alması, buddhacı felsefenin bu konuya ayrı bir önem verdiğini vurgular. Gerçekten de bir buddhacı, acı ve ıstıraptan kendini kurtarmak istiyorsa Buddha'nın gösterdiği yolu izlemelidir. "Dukha, beklenen, isteneni, umut edileni elde edememekten duyulan üzüntü, umut kırıklığıdır. Gerçi Dukha, tam olarak Sukha (hoş, zevkli) anlamına gelen sözcüğün karşıtıdır. Ama beklenip istenen, elde edilmeye çalışılıp da elde edilemeyenden duyulan sabırsızlıkla karışık umut kırıklığından duyulan mutsuzluk anlamına daha yakındır." (1)

Buddha, ikinci büyük gerçeğini getirirken Dukha'nın nedenlerini araştırmıştır. Ona göre acı ve ıstırabın asıl nedeni, aşırı istekler, arzular ve tutkulardır. Bunları iki bölümde toplayan düşünür, birinci bölümde bireyin hazzına düşkünlüğünden gelen tutkuları, ikinci bölümde ise manevi tutkuları ele almıştır. Soyut olanı, somut gerçeklerden ayıramayanlar paraya, mala ve üne düşkün olurlar. Böyle kişiler hırslı olduklarından aşırı isteklerine gem vuramazlar. Bunların kökeni araştırıldığında, hepsinin cahillikten ve yanılgıdan oluştuğu kolayca görülebilir. Bir de manevi tutkular vardır. Buddha, ruhun ölmezliğini savunanların, öldükten sonra varlığını sürdürmeyi isteyenlerin, günah işlemek kaygusunu düşünenlerin, dinsel istekleri ağır basanların, tasa, acı ve ıstırap içinde bulunduğunu ve bu tutkuların da yanılgının sonucu olarak ortaya çıktığını belirtir.

Üçüncü saygın gerçek Nirvana'dır. Nirvana, "mutluluğa ve algılar ötesi aşkın gerçeğine verilen ad"dır. Ama aynı zamanda bağımsızlık ve iç özgürlük ile de eş anlamlıdır. Nirvana'yı biz kısaca "ebedi huzur" olarak tanımlayabiliriz.

Genellikle Nirvana'ya ulaşma ve buddhacılığa erişme aynı anlamda ele alınır. Bireyin içinde bulunduğu tüm tutkuları reddeden buddhacılar, yalnız tutku halini almadan Nirvana'ya ulaşmayı en önemli öğüt sayarlar; ancak, bu öğüt sayesinde buddhacılığın temel ilkelerini yerine getireceklerine inanırlar. "Nirvana'ya ulaşmadan buddhacılık olmaz" diyenler, kendilerine göre bu haklı savlarını getirirlerken, yaşamın içerdiği acıları ve ıstırapları da kabul ederek "aydınlanmış insan" olma yollarını aramaya başlarlar. Bu arayış sürecini ise sekiz öneride bulurlar.

Nirvana'ya Giden Sekiz Yol Gerçeği, Buddha'nın gösterdiği yöntemdir. Sekiz kat şöyle sıralanır: 1— Tam Görüş, 2— Tam Anlayış, 3— Tam Konuşma, 4— Tam Davranma, 5— Tam İlgi, 6— Tam Uygulama, 7— Zihni Tam Toplama, 8— Tam Samadhi.

Maddeler halinde sıralanan sekiz katlı öneri de gösteriyor ki, buddhacılığa göre, duyguların bazı alışkanlıkları kazanabilmesi için sürekli alıştırmalar yapmak gerekiyor. Çünkü buddhacılar, yapılacak alıştırmalarla dağınık olan zihinlerin toparlanabileceğini ve karşılarındaki somut gerçekleri böyle görebileceklerini savunurlar. Buddha bunun için "zihni ayna gibi kullanmak" gereğini vurgular ve her şeyi "gerçek böylesiliği" ile görme olanağına ulaşılabileceğini, söyler. Sekiz katta sözü edilen ilk iki kat bununla ilgilidir.

Diğer katları ise şöyle açıklıyor: "bilinçli dikkat"i sürdürenler, uyanmak için çaba gösterenler, bunu davranışlarıyla, ilgileriyle, konuşmalarıyla da belirtmek zorundadırlar. Son iki kat "aydınlanma" anlamında kullanılır; zihni her şekilde toplama hali. Yani, her şeyin zihne tam bir yansızlıkla yansıması. Bu *Samadhi* durumudur. Çünkü zihinde varolan karşıtlar düzeyinin ötesinde bir bütün oluşacaktır. "Samadhi, derinlemesine bir iç suskunluk, bir iç barış, gücünü, bütünü birden kavrayan uyanıklıktan alan bir coşku hali... Bir kere Samadhi'ye ulaşıldı mı Samadhi etkisini her durumda sürdürür. Yürürken, gezerken, otururken, yatarken, Samadhi'nin vermiş olduğu iç suskunluğu, iç barışı beraberinde götürürüz." (2)

Samadhi'ye ulaşma buddhacılığın son aşamasıdır. Bu özellik, tüm Uzakdoğu ülkelerinde buddhacı yöntemi kabul edenlerin ulaştığı noktadır. Samadhi coşkunluğuna ulaşan bir buddhacı, bunu her alanda uygulamaya çalışır. Hele büyük bir toplumun Samadhi coşkunluğunu düşünecek olursak buddhacıların çoğunlukta olduğu Japonya'da, tiyatronun genel özelliklerinin bu konuyla yakın ilişkisi olduğunu da burada belirtmeliyiz.

## KISACA JAPON TİYATROSU

Tiyatro sanatının Japonya'ya Çin'den geldiği, Hada Kavatsu adında bir yazarın 33 oyun yazarak ülkede tiyatronun başlangıcını oluşturduğu söylenir. Ancak biz, japon tiyatrosunun kaynaklarını "Ameterazu" masalında buluruz. Masaldan çıkardığımız kadarıyla; bir dinsel tören niteliğini taşıyan gösterilerde Kagura, Gigaku ve Bugaku adı verilen danslara rastlanıyordu. Buddhacı özelliklerle

donanmış olan bu danslar, giderek iki dramatik biçimi yarattı: *No* ve *Kyogen.* Sözü edilen bu biçimler, öylesine yetkinleşmeye başlamıştı ki, sanatçılar, No ve Kyogen' den yararlanarak yeni bireşimlere bile gidiyorlardı. Bir halk tiyatrosu olan *Kabuki* örneği gibi.

No tiyatrosu, Kan-Ami Kyotsugu ile oğlu Ze-Ami Motokiye tarafından kurulmuştur. No, dans ve müzik eşliğinde oynanan bir tragedyadır. Buddhacılığın özellikleriyle donanmış bu oyunlarda eylem yoğunluğu fazla, kişiler azdır. Oyunda başrolü oynayan "Şite" karşılıklı konuştuğu "Vaki" ve sonradan gelen en fazla üç kişiden oluşan "Tsure" vardır. Bunun yanı sıra "Ji" adında on kişiden oluşan koro, oyunun öyküsünü anlatmada yardımcı olur. Ayrıca kaval ya da flüt ve üç vurma saz oyuna eşlik eder. (Oyuna bu yönden bakıldığında Aristoteles'in tragedya tanımı görülür.)

No oyunlarında sahne çok yalındır. Asıl sahne altışar metrelik bir kare biçimindedir; seyirciler bunun üç çevresini kuşatırlar. "Hiç dekorsuz, her türlü bezekten yoksun olan sahne, satranç tahtası gibi birtakım bölümlere ayrılmıştır. Oyuncular bu bölümler üzerinde oynarlar. Çünkü oyun, en durgun jestlerden en coşkun -fakat her zaman çok dikkatli bir kesinlikle ölçülü- hareketlere varan ritmik anlatımlarla oynanır. Bütün duygu değişimlerini ansızın belirtebilmek için bu işaret dili ve musiki ile birleştirilmiştir." (3) Kısacası No oyunları, soyluların malı haline gelmiş bir tragedya biçiminde olan, içinde buddhacılığın etkileri bulunan oyunlardır. Getirdiği biçimsel öğelerle Uzakdoğu ve giderek dünya tiyatrolarında yeni bir çığır açmıştır.

No oyunları çok uzun sürdüğünden, bu gösteriler arasında halkı sıkmamak için Kyogen adı verilen ara oyunlar oynanırdı. İncelemeciler bu konu üzerinde fazla bilgi olmadığını, yalnız Kyogen'lerin, No'nun olgunluk dönemlerinde ortaya çıktığını söylüyorlar. Kyogen, doğmacaya (tuluat) dayanan bir oyun türüdür. "Kyogen'de ne koro, ne de orkestra eşliği vardır. Oyuncu, binde bir maske taşır; ancak sevinçli anlarda dans eder. Eylem, konuşmalardaki gerçekten daha canlı bir deyişle gelişir. Küçük derebeyleri, çokluk uşaklarının elinde maskara olmuş saf ihtiyarcıklar, edepsiz, hırçın kadınlar, dolapçı satıcılar... sık sık canlandırılan tiplerdendir.." (4) Oyunda yer alan tipler yarattığı düşünce ve konuşma tekniği ile Kabuki tiyatrosu üzerinde çok etkili olmuştur. Maskesiz ve müziksiz oynanan bu oyunlarda sürekli toplum taşlaması yapılırdı. "... Eleştiri ve ahlak kavramı ukalaca değil, dolaylı olarak, komik öğeye iyi bir biçimde kaynaşmış olarak karşımıza çıkar." (5) Ze-Ami'nin ölümünden elli yıl kadar sonra ülkede baş gösteren iç karışıklık tiyatro olarak olgunlaşan Kyogen'i halktan ayırıp, bu oyunları da soyluların malı haline getirmiştir.

XIV. yy'dan sonra bir yandan No oyunları, bir yandan da Kyogen'ler sürerken, japon kültüründe giderek önemli değişikliklere tanık oluyoruz. Özellikle XVII. yy'da derebeylerin egemenliklerini yitirmesi ve tüccar sınıfının ilerlemesi, Japonya'da bir kültür değişimine yol açıyordu. Değişimler o kadar önemli ölçülere varıyordu ki, incelemeciler, haklı olarak bu döneme "Japon Renaissance Çağı" diyorlar. Gerçekten de müzik, tiyatro ve özellikle resim sanatında yapılan yenilikler XX. yy. japon kültürünün habercisi niteliğini taşırlar.

Bu dönemlerde bir halk tiyatrosunun doğuşunu izliyoruz. Kabuki adı verilen bu tiyatro, No tiyatrosunun kalıplaşmasına karşı, halkın beğenisine uygun oyunlar getirerek XVII. yy'da Japonya'da yepyeni bir tiyatro ortamı yaratmıştı. Kabuki; sahne oyunları, müzik, dans ve karşılıklı konuşmadan oluşan bir melodramdır. Bu oluşum o kadar etkili olmuştur ki, soyluların ve halkın beğenileri Kabuki'de bileşime ulaşmıştır.

Kabuki'de konular No'ya göre daha gerçekçidir. Mitolojik öykülerin yerini tarihsel olaylar alırken, kentsoylu düşüncesi, insanca duyguların çatışması olarak değerlendiriliyordu. Kabuki'de görkemli bir anlatım söz konusudur. Hareketlerde geleneklere uygun olarak aşırılığa kaçılır ve makyaj hem yoğunlaştırılmıştır, hem de stilizedir.

## BUDDHACILIĞIN JAPON VE DÜNYA TİYATROSUNA ETKİLERİ

Çok doğaldır ki, gerek oyuncu, gerek yazarı, gerek yöneticisi buddhacı olan bir tiyatronun ereği de, içinde bulunduğu düşünce akımını kitlelere yaymaktır. Ortaçağ dinsel tiyatrosunu yaratan Avrupalılar, nasıl İsa ve *İncil*'i temel alarak konu geliştirdilerse, aynı şekilde No tiyatrosunu yaratanlar da Pali derlemesinden öğrendiklerini uygulama alanına geçirmişlerdir. Batılılar kilisenin oyuncuları (papazlar) ile oyunlarını oynarlarken, Doğulular buddha tapınaklarına bağlı oyuncular ile oynamışlardır. Yalnız, konularını dinsel kitaptan alan ortaçağ batılılarına karşı buddhacılar, özellikle aşk ve insan ilişkilerini temel almışlardır; ama, her No oyununda dengeyi kuran buddhacı bir rahibi kullanmayı da unutmamışlardır.

Batı düşüncesi mantıklı düşünceye ve kurguya dayalıdır. Varlığın ve bilincin niteliği üzerinde durulur, tartışılır.

Oysa doğu düşüncesi bütünü ile deneye dayalıdır. Yaşantı ile yaşam, deney ile doğrulanır. Doğu düşüncesinin özümsenebilmesi için üstün bir bilinç düzeyine ulaşma önerilir; ancak böylelikle kurallar yaşantıya dönüştürülür. Bilincin yüceltilebilmesi için de yoga gibi özel yöntemler kullanılması gerektiğini vurgulayan sanatçılar, bu yolla sezgi ve kavrama yeteneklerinin gelişeceğine inanırlar. Bu da buddhacı düşünceye uygun bir davranıştır.

İncelemeciler, doğu tiyatrosunun bir oyuncular tiyatrosu olduğunu söylerler: seyircinin ilgisini çeken oyuncunun ustalığıdır, diye eklerler. Gerçekten de, hindistan tiyatrosunda seyirciye gerçeğin verilmesi değil, tiyatro yaşantısının tattırılması önemlidir; oyuncu, yaşamı ve duyguları taklit etmez, olayların ve duygunun özünü tattırır. Diğer yandan Çinliler de sanatın yaşamın kopyası olmadığına inanırlar ve ressamlar gibi doğayı içten yakalarlar. Fakat bu durum, Japonya'da bazı farklılıklar gösterir. Örneğin, Ze-Ami, 1665'te yazdığı *Çiçek Üzerine Bilgiler* adıyla yayımladığı sekiz ciltlik kitabında, oyunculuk için üç temel ilke saptamıştır: "Monomane", "Yugen", "Hana".

Monomane, taklittir. Oyuncu bununla başlamalıdır, ancak dış taklide yer vermemelidir. Yugen, duygunun derinliğini anlatma tekniğidir. Bu, buddhacılıkla gelen bir yeniliktir. Bildiğimiz gibi buddhacılar, duygu, sezgi, davranış ve tam algılamayla Nirvana'ya ulaşırlar. Bunun için de Ze-Ami, duygunun derinliğinin anlatılmasının şart olduğunu belirtmiştir. Hana ise çiçek demektir; yugen'i seyirciye iletebilme, ilgisini çekebilme onu büyüleme sanatıdır. Hana da buddhacı düşüncenin ürünüdür. Çünkü, bambaşka bir dünya olarak düşünülen Samadhi durumunu ortaya çıkarmak ve ona erişmeyi sağlamak için, seyirciye bu duyguların verilmesi gerekir. O zaman oyuncunun ustalığı da, buddhacılığı da bir bilgelik aşamasına geçerek yetkinliğe erişecektir.

Buddhacılar, tam aydınlanmaya ulaşmak için yoga dediğimiz, insan zihnindeki kuvvetleri toplama gibi hareketlere başvururlar. Bundaki erek, duygunun derinliğine inerek, zihindeki çelişkileri ve ruhta kalan tüm yetenekleri açığa çıkarıp kullanabilmektir. Bunun için birçok deney yapılır. Örneğin, vücudun kimyasal ve elektriksel durumunu, korkuları, düşleri, yorgunlukları, acıları, zihin kuvveti düşünerek trans hale gelirler. Bu durumun tiyatro sanatında uygulaması yugen tekniğidir.

Kabuki'de durum biraz daha değişiktir. Orada tonlama üsluplaştırılmış ve ölçülüdür. Oyuncu ya da "yakuşa", aynı zamanda iyi bir dansçıdır; çeşitli tekniklerle biraz abartıya gider. Bu tiyatroda anlatıcı çalgılar kişileri tanıtırlar, gerilim yaratırlar ve oyun kişilerinin ruhsal durumlarını verirler. Bu açıdan yugen tekniği ve hana, Kabuki'de farklı kullanılır.

Tüm bu olgular oyunculuk tekniği ile oluşturulan ve belli bir bütünlük gösteren estetiği de yaratmıştır. Şöyle ki:

Çağımızda oyunculuktan yola çıkarak yöntem (Stanislavskiy, Grotowski) ve estetik (Meyerhold, Brecht) oluşturanlar, insanı insan yapan üç kaynaktan söz ederler: akıl, irade ve duygu. Bu sanatçıların kaynakları kullanma biçimleri hâlâ tartışma konusudur. Kimisi akıl ve iradeyi kullanarak oynamayı yeğlerken (Meyerhold), kimisi de hepsini kullanarak, ama duyguyu denetleyerek karakter yaratmayı amaçlamaktadır (Stanislavskiy).Bazıları da akıl ve iradeyi zaman zaman kullanarak oyunculuk tekniklerini geliştirmişlerdir (Brecht).

Oysa, Japon tiyatrosunda önemli olan yalnızca duygunun ustalıkla kullanımıdır. Yani bir estetikten söz etmek gerekirse; japon tiyatrosunda oyuncu, oyuncu niteliğini yitirmez, seyirci onu gerçek bir kişi gibi değil, seyretmenin bilincine ve tadına varmış bir şekilde görmeye çalışır. Çünkü buradaki oyuncu duygularıyla ve ustalığıyla vardır.

Bu son açıklamalar, bugünün göstermeci tiyatro anlayışına ne kadar yaklaştığımızı gösteriyor. Seyirci -sahne ilişkisiyle yargıya varma olayını getiren Brecht'in çıkış noktası da japon tiyatrosu olmuştur zaten.

Anı zamanda genelde uzakdoğu tiyatrosu, özelde japon tiyatrosu, göstermeci niteliği taşıdığından, bizim geleneksel seyirlik oyunlarımıza da benzer. Sahne-seyirci ilişkisinde kullanılan teknik, bir ortaoyununda da kullanılır.

Tüm bu açıklamalardan yanlış bir anlayışa sapmamak gerekmektedir. Bu kadar yoğun özelliklere karşın buddhacı düşünce ve japon tiyatrosu, tam anlamıyla oturmuş değildir. Ancak Gautama Buddha, bireyi acılardan kurtarmak için yeteri kadar sorunları ele alıp işlediği kanısındadır. Onun eksik kalan yanlarını felsefecilere bırakarak, konumuzu Buddha'nın bir sözüyle noktalayalım: "Ben bir şeyi açıklamışsam onu açıklanmış olarak bırak, ben bir şeyi açıklamamışsam onu açıklanmamış olarak bırak..."◇

---

*NOTLAR*

1) İlhan Güngören, *Zenbudizm (Bir Yaşama Sanatı)*, s. 92
2) a.g.y., s. 104
3) Yılmaz Çolpan, *Japon ve Çin Tiyatrosu*, s. 7-8
4) a.g.y., s. 20
5) Özdemir Nutku, *Dünya Tiyatrosu Tarihi*, C. 1, s. 132

yazko
edebiyat

# OCAK/1984

## 39. sayısıyla 7. cildine başladı

**1984 Armağanı**
• Aziz Nesin'in en son şiirleri

**Ayın Aktüalitesi**
• Tartışma Haber Yorum: Folklor ve sanat ilişkisi konulu tartışmamız sonuçlandı.

**Her ay**
• Bir Sorun Bir Soru: Şair, yazar ve eleştirmenlerimiz folklor ve sanat ilişkisi üstüne düşüncelerini belirttiler.

**Konuşma**
• İlhan Başgöz, folklor ve sanat konusundaki görüşlerini bize açıkladı.

**Edebiyat Mektupları**
• Orhan Kemal'in yayımlanmamış bir mektubu.

**Ayrıca**
• Memduh Şevket Esendal'dan hiç yayımlanmamış yepyeni bir öykü; Arif Damar 23 yıl önce yaptığı yayımlanmamış bir konuşmasıyla şiirinin kırkıncı yılında kendi şiirini ve şiiri anlattı.

**Ve**
• En seçkin yazarların şiir, öykü, deneme, inceleme, değini ve eleştiri dallarında en yeni ürünleri.

*YAZKO EDEBİYAT: 152 sayfa, 200 lira.*
*ABONE KOŞULLARI: Altı aylık 1200, yıllık 2400 lira.*
*YAZKO P.K. 442 Sirkeci - İstanbul.*

# tuhaf bir yazı

*Ahmet ÇAKIR*

Çağdaş Eleştiri Dergisi'nin Ekim 1983 tarihli sayısında Sayın Tarık Dursun K.'ın "Kalbim Tedirgin Ol, Gözlerim Ağla!..." başlıklı bir yazısı yayınlandı. Bu yazıda, ünlü Kırgız yazarı Cengiz Aytmatov'dan söz edildiği için ilgimi çekti; okudum.

Sayın Cengiz Aytmatov, ülkemizde tanınan ve sevilen bir yazardır. Özellikle: *Cemile, Beyaz Gemi, İlköğretmen, Toprak Ana, Gülsarı, Deve Gözü, Selvi Boylum* ve *Erken Gelen Turnalar* adlı yapıtları, çeşitli yayınevleri tarafından birkaç kez basılmış, geniş okur yığınlarına ulaştırılmıştır.

Aytmatov'la aramızda, okur-yazar ilişkisinden bir adım ötesi olarak değerlendirilebilecek bir tanışıklık var. Yazarın, yukarıda adı geçen yapıtlarını okuduktan sonra, bunlarla ilgili olarak küçük bir inceleme yazısı hazırlayıp yayınlamıştım. (1)

## Tuhaf Bir Yazı Derken

Sayın Tarık Dursun'un anılan yazısını iki kez anlamak için, birkaç kez de bu yazıyı hazırlarken okumak zorunda kaldım. Fakat, değerli yazarımızın bu yazısında ne anlatmak istediğini hâlâ kavrayabilmiş değilim.

Yazının başlığından çıkarabildiğim, bir çeviri bozukluğunun konu edileceğiydi.Oysa -yazının tamamını iki daktilo sayfası olarak kabul edersek-, bu çeviri konusuna, birinci sayfanın sonuna doğru -iki satırla-; bir de yazının sonunda -birkaç satırla- yer verilmiştir. Yazının bitirilişi de ilginçtir; ileri sürülen bütün savlar ve ağır yargılar unutulmuş, geriye kötü çevirinin yazara verebileceği zarar kalmıştır. Yazı şöyle biter:

"İşte size dank eden bir gerçek: iyi çeviri okura yazarı yakın tutar; kötüsü ise...

Aytmatov da olsa, sonucu görüyorsunuz."

Oysa, okurun gördüğü herhangi bir sonuç yoktur. Çünkü yazarımız, çeviri konusuyla hiçbir ilintisi bulunmayan tuhaf görüşleri ve dayanaksız savlarıyla yazıyı doldurmuştur. Karşılaştırma olanağı vermek için iki ayrı çeviriden "rasgele" alındığı belirtilen örnekler, sadece 7 kısa tümcedir. Okur için, biri 3, öteki 4 tümcelik iki çevirinin hangisinin daha iyi olduğunu ayırt etmek bile son kerte güçtür.

## Dayanaksız Savlar

Sayın Tarık Dursun'un söz konusu yazısı, alıngan sayılamayacak biri tarafından bile "hakaret" olarak nitelendirilebilecek ağır yargılar, tuhaf görüşler ve dayanıksız savlarla doludur. Bu yazının daha ilk satırlarını okurken, insan neye uğradığını şaşırmaktadır. Bir kez daha birlikte okuyalım:

"Cengiz Aytmatov'un duygusallığı yok değil, var, ama *ilkel bir duygusallık bu.* Abartmalı da... Bunun kaynağı belki çok doğulu olmasından geliyor, belki de çok *anasının gözü* bir yazar olmasından."

Sayın Aytmatov'un: "ucuz", "duygu sömürgeni", "ağlamalara çanak tutan" bir yazar olduğu belirtildikten sonra, bugüne değin okuduğum yüzlerce yazıdan hiçbirinde rastlamadığım bir görüşe geliyor sıra! Evet,Sayın Tarık Dursun, yazında zorlama ile -ya da rastlantısallıklaşiire varılabileceğini, şiirsel bir anlatım düzeyi tutturulabileceğini ileri sürüyor. Dünya yazın tarihine katkı sayılabilecek bu değerli görüşünü şöyle açıklıyor yazarımız:

"... Çevre, insan-doğa ilişkileri, insanın insanla olan ara ilişkileri; Aytmatov'u ister istemez bir şiirliliğe,bir duyarlılığa (aşırılığa yüz tutan bir duyarlılığa) itiyor."

Sayın Tarık Dursun, hemen her tümcesinde "duyarlık" ya da "duygusallık" sözcüklerinin yer aldığı yazısının ortalarına doğru, şöyle bir sonuca varıyor:

"Bu aşırıya kaçan ya da dozunu aşırılığa göre ayarlayan duygusallığı Aytmatov'u, özellikle duygusallığa yaşa-

mında birincil etken tanıyan (2) ulusların okurları gözünde büyütür..."

Varılan sonucun tutarsızlığını, yine aynı yazının birkaç satır öncesini okuduğunuzda açıkça görürsünüz. Burada, Aragon'un, *Cemile* için "dünyanın en güzel aşk hikâyesi" sözünü kullandığı belirtilir. Bilindiği gibi, yakınlarda ölen ünlü ozan-yazar ve siyasa adamı Louis Aragon bir Fransız'dır ve Fransızlar da, Sayın Tarık Dursun'un yukarıda belirlediği kategoriye girmezler; yani, hayatlarında duygusallığa değil, ussallığa öncelik verirler.

Örnekleri çoğaltmak gereksiz. Çünkü, bu yazı, Aytmatov'un, "kısa hikâye ile uzun hikâye, uzun hikâyeyle de roman arasındaki ayrımları bilmediğinden" tutun da, "gücünün kısıtlı ve boyutlandırmasının sınırlı olduğuna" değin bir alay tuhaf savla doludur. Yazarımız, bu savlarıyla ilgili herhangi bir tanıtlama çabası içinde de değildir.

## Amaç Nedir?

Yazmak zorunda kalmaktan sıkıntı duyduğum bu yazıyı olabildiğince kısa kesmek istiyorum. Yoksa Sayın Tarık Dursun'un söz konusu yazısındaki tuhaflıkların değerlendirilmesi sayfalar boyu uzatılabilir.

Her şeyden önce, bu yazının neyi anlatmak istediğini, başka bir deyişle, yazılış amacının ne olduğunu hâlâ anlayamadığımı bir kez daha yinelemeliyim. İşin asıl ilginç yanı, yazarımızın da, ne anlatmak istediğini bilip bilmediğinin kuşkulu oluşudur. Bu durum, yazıda bir dağınıklığa ve inanılması güç bir kompozisyon bozukluğuna yol açmıştır. Bölümler ve paragraflar, değişik nitelikteki kâğıtlardan yapılmış bir uçurtma kuyruğuna benzemektedir! Bu yazıdaki türkçe yanlışlarıyla, anlatım bozuklukları, ayrı bir yazı konusu oluşturacak denli çok ve çeşitlidir; "insanın insanla ara ilişkileri", "çağdaşçılığı", "çok doğulu" gibi, ne anlama geldiği belirsiz tuhaf sözler, bunlardan sadece birkaçıdır.

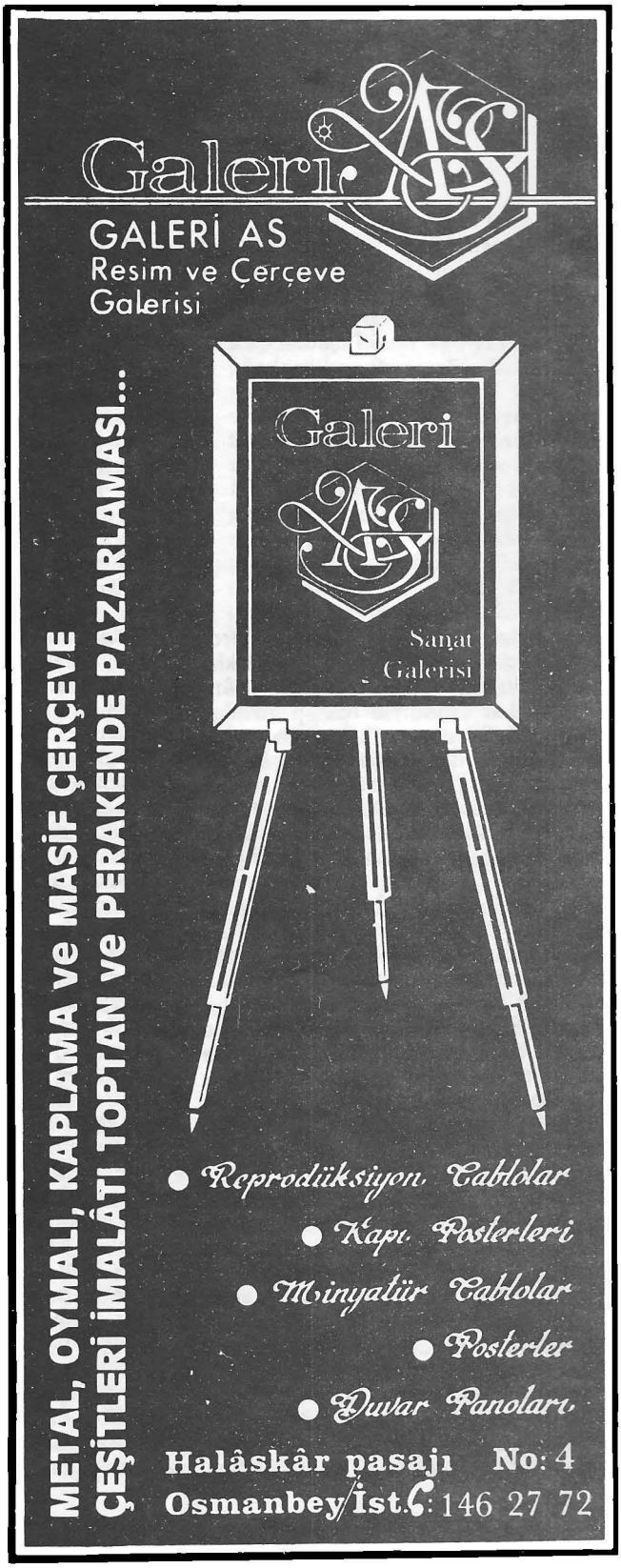
Anlaşılması güç olan bir nokta da, Sayın Tarık Dursun'un, birkaç yıl önce yayınladığı bir yazıda (3), sevdiğini belirttiği ve *Erken Gelen Turnalar* adlı yapıtıyla ustalığa yöneldiğini söylediği Sayın Aytmatov hakkındaki görüşlerine tümüyle ters düşen savlar ileri sürmeye niçin gereksinme duyduğudur. O yazıda Aytmatov'un iyi niteliklerinden söz edilir ve sevecenliği özellikle vurgulanırken, şimdi niçin "duygu sömürgenliği" ile suçlanmaktadır?

Kısacası, ben bu işin içinden çıkamadım ve çıkamayacağım. Sadece, Sayın Tarık Dursun'un başlıktaki deyişiyle, "kalbim tedirgin oldu". (Gözlerim de ağladı ama, Aytmatov ve onun yapıtlarının kötü çevirileri için değil...) ◇

---

*NOTLAR*

1) Bu yazı, "Cengiz Aytmatov ve *Selvi Boylum* Üzerine" başlığıyla Varlık dergisinde (Şubat 1982 tarihli sayısı) ve Yeni Dünya Yayınevi'nin *Cemile-Deve Gözü-Selvi Boylum* adıyla yayınladığı yapıtın Sonunda yer aldı.
2) Sayın Tarık Dursun K.'ın yazımının olduğu gibi aktarıldığını belirtmeyi gerekli görüyorum.
3) Tarih belirtilmemiş bir gazete kesiği (arkasındaki haberlerden 1977 yılına ait olduğu tahmin edilebiliyor), Tarık Dursun K., "Aytmatov'u Sever misiniz?", Vatan Gazetesi. (Yazı şöyle başlıyor: "Ben severim. Bize pek benzeyen, Doğululara özgü duyarlıkların yazarıdır...")



# tarih-i feth -h.922/m.1516-

*Yusuf bin ABDULLAH*

İvaz Pâşâ dahi hisâr yarağını gördi hisâra girdi tedâriki olmayan her kişi kendü yarağın gördi * Ulu bâzergânlar mâl u esbâbıyle hisâra girdiler ba'dehû Karamanoğlı Burusa üzerine geldi Burusa'yı oda urdı ihrâk etdi harâb idüb Bınarbaşı'nda oturdı lakımlar kazdırdı Bınarbaşı suyını akıdub hisârı lakımlar ile ala hisâr içinde dahi İvaz Pâşâ duyub bir gice hisârdan uğrılayın çıkdı lakımlarzenleri oda urdı * Va dahi halkını kırdı bunlar bu cengde iken Musa'nın meyyitini getürdiler Karamanoğlı işidüb firâr edüb gerü vilâyetine gitdi * Andan Sultân Mehmed bu haberleri bu tarafda olan beğleriyle *işitdi* tamâm ıslâh olub Rûm-ili ve Anadolu'dan çeri cem' edüb İsfendiyâroğlı ve Hamid ve Germiyân ve Menteşe ve Aydınoğulları çerisi alub Karamanoğlı üzerine yürüdi varub Akşehr'i kendüler virdiler ve dahi Konya'yı halkı ceng etmeden virdiler ve Karamanoğlı karşu gelüb Konya sahrasında mülâkât olub muhkem uğraş etdiler âkıbet çerisi hezimet bulub sındı * Ve dahi ol ma'rekede Karamanoğlı Mehmet Beğ'i ve oğlı Mustafa'yı dutup Sultân Mehmed'e getürdiler * Lâkin Mehmed Hân ziyâde merhametlü kişi idi yine esirgeyüb kaftan geydürüb âkıbet Akşehr'i ve Beğşehr'i ve Sivrihisâr'ı ve Niğde ve dahi Seydişehr'i virüb sancağına gönderüb barışdılar* Âl-i Osmân bir oğuz tâifedir kim Karamanoğlı Burusa gibi şehri ihrâk u virân-ı harâb etmiş iken anların itdüği günâha kalmadı * Bunun gibi kerem ısısı oldıkları eclden Hakk-ı teâle zürriyetlerin noksân eylemeyüb günden güne memleketleri ma'mûr olmakdan hâli değildir çün Karaman halkı Âl-i Osmân oğlı Sultân Mehmed'den bu keremi gördiler tahsîn edüb vâfir hayr duâlar eylediler * Andan dahi Sultân Mehmed göçüb doğru Burusa'ya geldi oğlı Bâyezid Amasya'da olurdı berüde Sultân Mehmed birkaç gün Burusa'da karâr idüb andan göçüb Edrene'ye geldi Eflâk iline geçmeğe kasd etdi Karamanoğlı'ndan ve İsfendiyâr'dan çeri yetişdi anlar da oğullarını gönderdiler * Sultân Mehmed dahi Tuna kenârına gelüb Yergök hisârın bünyâd etdi ve dahi akıncılar virdi varub Eflâk iline akın edüb gâzîler vâfir doyum oldılar *ve dahi* andan sonra Eflâk Beği ile barışdılar ve dahi harâca kesdiler Eflâk Beği oğlını âsitâneye gönderdi hicretin sekizyüzonsekiz (M. 1415. E.S.) senesinde *Bu tarafda* Sultân Mehmed çeri cem' edüb Samsun üzene düşüb muhâsara edüb aldıkdan sonra * Gelüb giderken yolı İskele'ye (İskilib'e E.S.) uğrayub anda vâfir tatar evlerin gördi ol yerden göçirüb Rûm-ili'nde Filibe yöresine getürdi meğer Timur Hân zamanında ol yerde kalmışlar imiş Filibe etrâfını tamâm ma'mûr etdiler * Ve dahi Minnetoğlı Mehmed Beğ derlerdi ol tatarların sebebiyle bir imâret ve bir kârbânsaray yapdı ol yerleri ma'mûr etdi * Ve dahi ol tatar yerlenüb anda karâr etdiler ve dahi / .....

*Ve bu tarafda garib kıssa* açıldı garib kıssadır bu yerde gerekmezdi velâkin mahalli düşdi * Ol zamanda kim Simavna Kadısı Oğlı Şeyh Bedreddin kazıasker iken katında bir kethüdâsı vardı Börklüce Mustafa derlerdi ve dahi Şeyh iken Bedreddin'in hâs mürîdi idi * Ol Börklüce Mustafa Anadolu'da Karaburun'a varub şeyh olmuş idi dürlü fesâd işlere mübâşeret etmiş idi * Ve dahi fil-cümle Aydın ilini kendüye döndürmüş idi ve dahi hezâr tezvîrler idüb hâşâ dîvler gibi kendüsini halâyıka gösterüb peygamberdir deyü çok kimesne bir cins itikâd etmiş idi * Ve dahi Simavna Kadısı Oğlı Bedreddin İznik'de karâr etmiş iken Mustafa'yı işitdi kim şeytâneti terakkidedir Bel'am Bâur gibi şeyhi şeytân azdırmışdır Şeyh Bedreddin'e ne itibâr deyü * Âhir-ül-emr şeyhden bir nesne duydılar Şeyhi İznik'den sürdiler ba'zıları iderler kendüsi firâr etdi derler ma'lûm değildir illâ pâdişâh tarafından emr olub sürdiler Şeyh Bedreddin'i Samsun'a dek

kovdılar * Ve dahi Şeyh Bedreddin Samsun'dan çıkub İsfendiyâr oğlına vardı anda dahi karâr idemeyüb gemi ile Kefe'ye geçdi andan dahi dolaşub Eflâk iline geçdi * Şeyh Bedreddin bu tarafda gelmekte gerü Börklüce Mustafa ile Bedreddin'in ittifâkı vardır dediler Sultân Mehmed'e bir haber virdiler* Sultân Mehmed dahi vezîri Bâyezid Pâşâ'yı ve dahi oğlı Sultân Murâd'ı Rûm-ili çerisi ile Amasya'da Börklüce Mustafa'nın üzerine gönderdi * Sultân dahi varub Karaburun'da mülâkât oldılar ol mahalde Börklüce'nin katında çok sofiler cem olmış idi * Lût-perest ve dîv-sûret üçbinden ziyâde sofi cem' olub başka bir çeri olub hurûc etmeğe bir bahâne isterlerdi * Sultân Mehmed dahi berüde vezîri Bâyezid Pâşâ ile çeri çem' idüb ol hinde Börklü üzerine yüridiler Karaburun üzerinde mülâkât olub muhkem harb ü kıtâl edüb mâbeynde vâfir adem kırıldı âhir-ül-emr Börklüce'yi sındırdılar ve dahi kendüsini dutub katl etdiler fesâda mübâşeret idüb yanında olan sofilerin umûm üzre kılıçtan geçürdiler * Ve dahi ol vilâyeti murâd üzre zabt itdiler Sultân Mehmed vezîri Bâyezid Pâşâ ile gerü Mağnisa'ya geldiler zira evvelde Sultân Mehmed şehzâde iken Mağnisa'da olırdı *Ger bu tarafda* bir kudret-i semâî dahi zuhûr etdi ol zamânda Torlak Kemâl derlerdi ol dahi bir tarîk tutmuş idi şerre mugâyır çok işleri vardı * Ve dahi mürîdlerinden çok muhibbi vardı ol tâifeye Kemâlîler derlerdi * Ve dahi taz torlak derler ikibinden ziyâde çeng-i çigâne ile gezerlerdi hayli mülhid-âne fâsid işleri vardı * Hatta Aydın ili tarafların dahi azdırmışlardı Sultân Mehmed'e haber itdiler çeri gönderdi cümlesün kırub Torlak Kemâl'i diri dutup berdâr etdiler bâkî müridlerin perişân ve perâkende etdiler *Gerü bu tarafda* Sultân Mehmed Siroz semtine varub Selânik'i muhâsara etmek üzere iken Şeyh Bedreddin Kefe'den geçüb Karaboğdan'a gelüb andan dahi Eflâk iline geçüb Eflak ilinden dahi Selsere'ye (Silistre'ye E.S.) andan dahi Ağaçdenizi'ne geldi bu alayı sofileri cem' edüb etrâf-ı âleme dahi haberler gönderdi kim pâdişâhlık benimdir tımar ve dahi sancak ve subaşılık isteyen berü gelsün dedi * Aydın ilinde Börklüce Mustafa gerçi zuhûr etmiş idi ve illâ anın başında devlet yokdı ol evvelde benim hizmetimde idi hurûcı mahalli ile eylemedi dedi işiden sofiler bir yere cem' olub dürüldiler * Ağaçdenizi'nde cümlesi şeybin katında dürüldiler Kazıasker iken bu kerre tımar virür oldı * Türkler ve dahi tovcılar katına cem' olmuş iken fikr edüb gördiler kim bunun işinde hayır yokdır deyü cümleten perîşân ve perâkende oldılar * Siroz'da Sultân Mehmed'e haber oldı Kapucıbaşı Elvan Ağa'yı ikiyüz adem ile gönderdi gelüb Zağra'da şeyhi dutub Siroz'da Sultân Mehmed'e götürdiler* Mevlânâ Haydar dirlerdi bir dânişmend vardı vilâyet-i acemden gelmiş idi mezbûr şeyhle haylice suâl ve cevâb etdiler âkıbet-ül-emr Mevlânâ Haydar'ın sözi illerü gelüb fetvavirdi kim Şeyh Bedreddin'in mâlı ve kanı helâldür dedi * Ve Şeyh Bedreddin dahi Mevlânâ Haydar'a fetva virdi ittifâkı ikisini de bir yar başında berdâr etdiler mezârların Siroz'da etdiler hicretin sekizyüzyirmi (M. 1417 E.S.) senesinde *Ve *bu tarafda* Sultân Mehmed Burusa'ya geçüb anda bir imâret yapdı ve birkaç pâre köy vakf idüb Edrene'ye gelüb anda eski câmii tamâm idüb ve bir neçe sefer dahi idüb Edrene'de vefât etdi rahmet-ullahi aleyh hicretin sekizyüzyirmidört (M.1420 E.S.) senesinde * Sultân Mehmed'in cümle ömri kırksekiz yıl oldı ve dahi Sultân Mehmed zamânlarında azîzlerden hayatda olan Mevlânâ Haydar Herevî ve Mevlânâ Fahreddin ve dahi Seyyid Buhârî idi Burusa'ya gelüb vefât etdiler mezârları andadır * Ve dahi Mevlânâ Mehmed Bezâzî ve rûmda Hâcı Bayrâm duâları makbûllerden idi * Ve dahi vüzerâdan İvaz Pâşâ ve İbrahim Pâşâ ve Bâyezid Pâşâ idi ammâ Sultân Mehmed vasiyyet etmiş idi kim Sultân Murâd'ı Amasya'dan getürüb tahta geçüresiz demiş idi Kapucıbaşı Elvan Ağa'yı Amasya'ya gönderdiler* Bu tarafda Sultân Mehmed'in dört oğlı ve yedi kızı vardı vezîrlerden İvaz Pâşâ Bâyezid Pâşâ ile bir yere gelüb tedbîr etdiler kim yeniçeri Anadolu'ya geçüreler ol hinde Sultân Murad dahi Burusa'ya geldi * Ammâ berüde Sultân Mehmed'in meyyitini yeniçeriden uğrılayın kırk gün saklayub âşikâre etmediler sonra meyyitini Burusa'ya getürüb anda defn idüb Sultân Murâd'ı tahta geçürüb karâr etdi * Âlem dahi *karış muruş* olub birbirine girmeğe başladı * İzmiroğlı Cüneyd Menteşe ve dahi Aydın Saruhan oğlı baş kaldırdı Anadolı vilâyetin velveleye bırakdılar * Ve dahi Sultân Murâd Burusa'da karâr edüb dururken Selanik'den Düzme Mustafa gelüb Eca ovasına çıkub Yıldırım Hân oğlıyım deyü Vardar Yenice'sine vardı Evrenos Beğ oğulları katına varub Siroz'a geldiler Siroz'ı aldılar * Andan dahi geçüb Edrene'ye geldiler Edrene'den dahi geçüb yine Yenice'de karar etdi cemii Rûm-ili dönüdiler Sultân Murâd'a haber oldukda Bâyezid Pâşâ'yı Rûm-ili'ne gönderdi Bâyezid Pâşâ Edrene'ye geldi ol dahi Düzme Mustafa'ya döndi Bâyezid Pâşâ'yı vezir edindi * Ve dahi İzmiroğlı Cüneyd Beğ Mustafa'ya döndi ve dahi Rûm-ilinün papasın müslim etdiler ba'zısına ellişer akçe harçlık virdiler bu zamânda çeriye giden müslime elli akçe virmek andan kaldı * Ve dahi Garibler Beği dirlerdi bir kimesne var idi Garib cem'etdi andan Edrene'den çıkub Sazlıdere'ye kondılar ol arada Bâyezid Pâşâ'dan bir hîle sezdiler Bâyezid Pâşâ'yı ol arada katletdiler türbesi andadır Mustafa'nın fikr ü ferâseti bu idi kim Gelibolu'dan Burusa'ya geçüb Ulubad köprüsinin başında konub * Sultân

Murâd bunu işitdi ol dahi Burusa' dan geçdi vezîr İbrâhim Pâşâ ve İvaz Pâşâ ve Timurtaşoğulları ve Umur Beğ bunlar tedbîr etdiler Mihal Beğ kim Tokat'da habs idi Mihal Beğ'i habsden çıkarub Sultân Murâd'a getürdiler * Murâd Hân dahi pâşâlar ile Burusa'dan geçüb Ulubad köprüsine geldiler andan Murâd Hân Ulubad köprüsin geçüb karâr etdi Düzme Mustafa berü başında kondı * Âkıbet-ül-emr Mihal Oğlı Mehmed Beğ gece ile Düz Mustafa çerisine çağırdı Rûm-ili beğleri Mihaloğlı Mehmed Beğ'i âvâzından bildiler Ulubed köprüsini gice ile geçüb Murâd Hân katına geldiler * Mustafa dahi göricek durmayub ol gice karâr etdi Gümlü (?) oğlı Turhan Beğ ve Evrenos Oğulları ve Rûm-ili cümlesi firâr edüb Murâd Hân'a geldiler * Mustafa kaçub Biga suyına dâhil oldı Biga kadısına vâfir altun virdü varub Gelibolu'dan geçüb ve Gelibolu'da vâki' olan gemileri cümlesin karuya çeküb karâr etdi * Sultân Murâd dahi gelüb Lapsekü'de oturdı âhir-ül -emr Murâd Han Eca ovasından bir bâzergân gemisiyle Rûm-ili'ne geçüb Düzme Mustafa Murâd Hân'ın geçdüğin göricek ol dahi Bolayır yolından firâr edüb Edrene'ye geldi * Murâd Hân dahi ardınca Edrene'ye geldi Mustafa andan dahi firâr edüb Kızılağaç Yenicesi'nde dutdılar Edrene' de Murâd Hân'a getürdiler Murâd Gâzî dahi Edrene'de hisâr burcunda berdâr etdi * Murâd Gâzî Edrene'de tahta geçüb karâr etdi hicretin sekizyüzyirmibeş (M.1421 E.S.) senesinde * Ve dahi Murâd Gâzî'nin bir karındaşı vardı Mustafa adlu idi ol dahi Anadolu'da hayli fesâda mübâşeret idüb âkıbet-ül-emr Murâd Hân Anadolu'ya geçüb varub İznik' inde (?) mülâkât idüb uğraş etdiler mâbeynde vâfir adem kırılub âkıbeten Mustafa'yı dahi tutdu anun dahi kaydını gördi atası yerine iletüb meyyitini defn etdiler * Andan Murâd Hân yine Edrene'ye gelüb karâr etdi ve dahi Eflâk vilâyetine akın edüb kendüsi bile vardı Eflâk Beği ol vakitde Derkule (?) derlerdi vilâyeti boza yıka gâret etdi * Gelüb mâl-ı ganâyim ile Edrene'ye geldi Derkule ile barışdılar hicretin sekizyüzyirmialtı (M.1422 E.S.) senesinde * Ve andan dahi Murâd Hân Anadolu'ya geçüb İzmiroğlı'nı ilinden sürdi Menteşe ve Aydın ve Hamid ilini alub feth etdi yine geçüb Edrene'ye geldi bir sene karâr idüb andan yine Anadolu'ya geçüb Kastamoni ve Sinob üzerine varub İsfendiyar-zâde ile mülâkât-idüb birbiriyle çok ceng edüb âkıbet -ül-emr İsfendiyar-zâde mukâvemet edemeyüb karâr-ı ihtiyâr idüb İsfendiyar oğlı Murâd Hân'a adem göndeRüb islâh edüb gerü memleketini ona virdi * Ba'dehû Murâd Hân Burusa' da çeri cem' edüb Kostantin üzerine düşüb muhâsara etmiş iken ba'zı kimesneler derler kim kardaşı ol vakitde sıhhatde idi gelüb Rûm-ili çerisiyle muhârebe edüb andan firâr edüb gitmiş idi * Murâd kim Kostantin üzerine düşdükde Mustafa Çelebi gelüb Burusa'yı muhâsara edüb dururken Murâd Hân'a haber oldukda fil-hâl Kostantin üzerinden geçüb gelüb İznik şehrinde Mustafa ile mülâkât olub harb ü kıtâl edüb âhir-ül-emr Mustafa'yı katl edüb meyyitini atası yerine iletüb defn etdiler * İznik'i aldı ol seferden gelüb vezîri İvaz Pâşâ'dan bir hîle duyub gözlerin oydu * Ve Lazoğlı despot vefât edüb Ongerüs kâfiri gelüb Gövercinlik'i muhâsara idüb dururken bu tarafda Rûm-ili Beğlerbeğisi Sinân Pâşâ dirlerdi Rûm-ili çerisi ile ve dahi serhad beğlerinden İshak Beğ ve Turhan Beğ Rûm-ili tovucıları cem' edüb varub Gövercinlik üzerinde olan Öngerüs Kıralı mağrûr iken bir tarafdan Rûm-ili akıncıları ve dilâver yarar şîr ü nerleri şebîhûn edüb kâfirin üzerlerine koyuldular * Kâfirler dahi bu heybeti gördiler yüz kaçmağa tutdular ve dahi toplarını Tuna'ya dökub ve kâfirlerin dahi nicesi Tuna'ya dökülüp suda kırılub helâk olmışdır * Gâzîler vâfir doyum olub geldiler hicretin sekizyüzyirmisekiz (M.1424 E.S.) senesinde * Ve bu tarafda yine Sultân Murâd Anadolu'ya geçüb İsli (?) kal'asını aldı İzmiroğlı Cüneyd Beğ'i tutub kaydını gördi * Andan dahi Murâd Hân Edrene'ye gelüb karâr etdi ol senede sefer etmeyüb Edrene'de yaylaya çıkub av şikâr ile mukayyed olub karâr etdi * Andan yine Laz iline akın virüb Laz vilâyetini harâbe virüb gâzîler vâfir doyum olub geldiler hicretin sekizyüzotuz (M.1426 E.S.) senesinde * Ve andan Murâd Hân varub Cân adasını ve dahi Güvercinlik'i ve Laz vilâyetini tamâm musahhar idüb ve kal'alarını dahi alub despot oğlını harâca kesdiler * Ve bu tarafda vilâyet-i Anadolu'da Yörgeç Pâşâzâde Hızır Beğ dahi varub Canik vilâyetini musahbar etdi * Ve dahi Velekoğlı Semendere'yi yapdı ol vakitde vüzerâdan Mehmed Pâşâ ve Saruca Pâşâ ve İbrahim Pâşâ idi hicretin sekizyüzotuzbir (M.1427 E.S.) senesinde * Andan Çöke'ye gelüb vezîr İbrahim Pâşâ vefât idüb oğlı Halîl kazıasker iken babası yerine vezîr oldı * Ve dahi *Sultân Murâd* etrâf-ı âleme nâmeler perâkende idüb azîm gazâm vardır deyü vâfir çeri cem' edüb Selanik üzerine düşüb muhâsara edüb muhkem ceng ü kıtâl edüb Murâd Hân askeri ile her tarafdan yürüyüş edüb bârû ve burçlarını harâb idüb âkıbet-ül-emr fetheylediler bî-nihâye hazîne buldular ve dahi etrâf vilâyetlerini aldılar * Gâzîler vâfir mâl-ı ganâim ile Edrene'ye gelüb karâr etdiler * Ve dahi Hâcı Bayrâm Efendi vefât etdi hicretin sekizyüzotuzüç (M.1429 E.S.) senesinde vüzerâdan Halîl Pâşâ Mehmed Pâşâ Saruca

Pâşâ Murâd Hân ile Edrene'de Çöke' ye yaylağa çıkub Murâd Hân oğlı Mehmed Çelebi şehr-i receb-ül-muazzamın yedisinde şenbîh gicesi vücûda gelmişdir * Ve dahi Dimetoka'da Halîl Pâşâ-zâde İbrahim Pâşâ ve Emîn Beğ-zâde oğlı Mehmed Beğ ve dahi Hızır Ağa ve oğlı Halîl cümlesi ol senede vücûda gelmişlerdir hicretin sekizyüzotuzdörт (M.1430 E.S.) senesinde Murâd Hân ol senede sefer etmeyüb yazın yaylağa çıkub ol senede iri akçe kesdirdi * Ve dahi Edrene'de Eskisarây'da köşki yapdırdı ve dahi Murâd Hân sene-yi mezbûrda Edrene'de karâr idüb ikindü vaktinde gün muhkem tutılub âlem karaguluk (karanuluk E.S.) oldı şöyle kim yıldızlar görinüyordu * Ve dahi ol senede kuyrıklı yılduz toğdı * Ve dahi ol senede Evrenos Beğ-zâde Ali Beğ Arnavud vilâyetine akın edüb işleri kolay gelmedi ve dahi bu tarafda Murâd Hân Edrene' de karâr idüb ve dahi Rûm-ili Beğlerbeğisi Sinân Pâşâ ve Serhad beğlerinden İshak Beğ ve dahı Turhan Beğ ve Evrenos Beğ-zâde Ali Beğ önce yüriyüb Rûm-ili çerisi ile Yuvan vilâyetine varub harâb-ı gâret idüb Yanya ve Katina didikleri vilâyeti alub Arnavud vilâyetini tamâm musahhar etdiler * Gâzîler mâl-ı ganâim ile doyum olub gerü Edrene'ye geldiler hicretin sekizyüzotuzsekiz (M. 1434 E.S.) senesinde * Ve dahi Murâd Hân Edrene'de karar edüb vezîri Saruca Pâşâ'yı Velekoğlına gönderdi Velekoğlı kızın getürüb nikâh idüb Velekoğlı ile bireşüb ve dahi Velekoğlı Semendere kal'asını ol sebebden tamâm yapdırdı idi * Saruca Pâşâ varub görmiş idi Sultân Murâd'a gelüb haber virmedi * Mukarreb iken ve hem vezîr ve beğlerbeği iken ma'zûl oldı * Ve bu tarafda dahi Evrenos Beğ-zâde Ali Beğ Arnavud'a akın edüb vâfir doyum olub geldi ol senede Murâd Hân Edrene'de karâr edüb Keşürlük yaylasına çıkdı azîm taûn olmış idi hicretin sekizyüzotuzdokuz (M.1435 E.S.) senesinde * Ve dahi Anadolu tarafında Karamanoğlı İbrahim Beğ hareket edüb Anadolu vilâyetini velveleye bırakdı deyü Murâd Hân'a haber oldukda Rûm-ili'nden vâfir çeri cem' edüb fil-hâl Anadolu'ya geçüb İbrahim Beğ ile mülâkât olub muhkem harb ü kıtâl edüb âkıbet-ülemr İbrahim Beğ karâr edüb Murâd Hân dahi varub Akşehr'i ve dahi Beğşehir'ni aldı * Sonra yine İbrahim Beğ ile ıslâh olub gelüb gerü Rûm-ili' nde Burçhisâr'ın aldı * Ve dahi *Şâhmeliği* dirlerdi Vidin'in beği idi Eflâk iline akın edüb ol senede muhkem kış oldı idi çok kimesnenin eli ayağı sukdan (soğuktan E.S.) düşmüş idi hicretin sekizyüzkırk (M.1436 E.S.) senesinde * Ve dahi bu tarafda Murâd Hân vezîri Mehmed Ağa'yı ma'zûl edüb yerine Fazlullah vezîr etdi Ongerüs vilâyetine geçmeğe vezîr Saruca Pâşâ ve Halîl Pâşâ tedbîr etdiler berüde Murâd Hân Edrene'de Yeni Cami'i binâ etmeğe niyyet idüb ve gerü Ergene köprüsini/(dahi) .... ..... Beğleri Ongerüs'e akın edüb ol mahalde Murâd Hân yaylada karâr etdi hicretin sekizyüzkırkdört (M.1440 E.S.) senesinde * Ve andan yine Murâd Hân serhad beğlerine akın virüb kendü dahi Eflâk iline geçüb andan Ongerüs vilâyetine varub düşmân var olduğın teftîş etmeyüb gâfil düşüb ve dahi ma'zûr olub ve akıncıya dahi destûr virüb her biri bir tarâfa gidüb * Mirend (E.S.?) Beğ bir yerde durub Ongerüs casusu casuslayub meğer Yanko adlu bir kâfir Evrenos-zâde Ali Beğ katında olurdı Türk'ün cümle fiilini ve dahi ilini bilürdi * Evrenos-zâde Ali Beğ'den firâr edüb Ongerüs Kıralı yanına varmış idi * Ve dahi ol zamânda kıralun beğlerbeğisi olmuş idi ol kâfir Mirend Beğ'i gâfil bulmağın üzerine gelüb Mirend Beğ'in hod katında çeriden kimesne yok idi * Mirend Beğ yanında olan çeri ile kâfir çerisi üzerine yürüyüb mukâbil oldılar muhkem harb-ı kıtâl edüb âkıbet-ül-emr Mirend Beğ şikest olub beğ oğlı ile şehâdet şerbetin nûş edüb makâm-ı şehâdete vardı * Ve dahi çeriden çokluk adem kırıldı * Ve dahi Murâd Hân ol mahalde Edrene'de karâr edüb Rûm-ili beğlerbeğisi Şehâbüddin Pâşâ Belgrad önünde havâleyi yapdı * Ve dahi Rûm-ili çerisiyle ikibin yeniçeri bile alub ve serhad beğlerinden Firûz Beğ ve Ya'kûb Beğ ve Hızır Beğ ve Hızır Beğ Veled-i Fenâri ve Umur Beğ kapucubaşı bunlara benzer beğlerden cem'edüb Eflâk ilinden geçüb Ongerüs vilâyetine varub Mirend Beğ gibi ma'zûr olub * Şehâbüddin Pâşâ dahi akıncıları perâkende edüb yeniçeri ve serhad beğleri dahi kimi o şikâre (av-ı şikâre E S.) ve dahi gâfil düşüb berüde ise Yanko mel'ûn bunları dahi gafil bulmağın cebe ve cûşenlü kâfir yayasını önüne katub atlusını ardırede kılub Şehâbüddin Pâşâ gafletde iken üzerine gelüb birbiriyle mülâkât olub muhkem muhârebe ve kıtâl edüb âkıbet-ül-emr Şehâbüddin Pâşâ'ya şikestlik oldı ol mertebede kim serhad beğlerinden Firûz Beğ ve Yakub Beğ ve Hızır Beğ ve Umur Beğ ve dahi bunların emsâli sancak beğlerinden beş nâm-dâr beğ ol muhârebelerde düşüb şehîd oldılar *.....◇

*çeviriyazı: Efdal SEVİNÇLİ*

ANIŞMALAR

# türkçenin geri vitesi

Dilimizin sözvarlığındaki gelişmeyi, değişmeyi kuşkuyla, horgörüyle karşılayanların arasına yeni adlar karışıyor zaman zaman. Özleştirme olgusunu yerleşik suçlamalara yönelmeden yorumlamayı deniyorlar. Bunların yaklaşımları da, suçlayım gerekçeleri de farklı. Diyorlar ki türkçenin sözvarlığındaki yenileşme iletişim sürecini aksatıyor büyük ölçüde. Kimi kavramların içeriği çarpıtılıyor. Böylece gerçekler kamudan gizleniyor ya da tersine çevrilerek yansıtılıyor. Halkın düşünce evreni dondurulmak ya da koşullandırılıp belli doğrultulara yönlendirilmek isteniyor. Kısacası sözvarlığındaki yenileşme iletişim ve bilgilenim açısından olumsuz sonuçlara yol açıyor.

Sözünü ettiğim yaklaşımı bir örneğe yaslandırmak istiyorum. Anadolu Üniversitesi ile Hürriyet Vakfı'nın ortaklaşa düzenledikleri "Basında Ekonomi ve Ekonomi Basını" adlı seminerde Kenan Mortan bir bildiri sundu. Banttan dinleyebildiğim bildirisinde, "kamuyla ekonomi basını arasındaki ilişki tesisinde dilin yeri" üzerinde düşünüyor. Konusunu değişik açılardan irdeleyip açımlarken de, "Türk basını", "dilin ve Türkçenin özellikleri", "yenileştirme adı altında Türkçenin bozulan semantiği", "bürokrasi ve dil", "TDK'nın türettiği ya da önerdiği yanlış sözcükler"... gibi noktaların sorunsal yanlarını da tartışma gündemine getiriyor. Bunlarla ilgili birtakım saptayımlara, çıkarımlara yöneliyor.

Bildirinin temel saptayımlarından biri şu: piyasa ekonomisi için dışa açılım nasıl bir zorunluluksa dilin gelişimi, zenginleşimi için de öylesine bir zorunluluk, öylesine bir gereksinimdir. Bu bağıntının en somut örneğini de Fenikeliler ve fenike dilinde görüyoruz. Fenike dili, döneminin zengin dillerinden biridir. Bu zenginliği oluşturan ana etken de Fenikelilerin dışa dönük tecimsel ilişkileri gelişkin bir toplum oluşudur. Onlar ürettikleri malları dışa satarken ya da başka ülkelerinkilerle değiş tokuş yaparken dillerine de yansımıştır bu durum. Öyleyse hem piyasa ekonomimiz için, hem de türkçemizin zenginleşmesi için tutulacak en güvenceli yol dışa açılmadır...

Bu saptayım içinde bir özlemi, tecimsel boyutlu karma bir dil yaratma özlemini barındırıyor. Nitekim bugün tecim dilinde kullanılan "dçm", "kliring", "takas"... türünden sözcükleri türkçenin dışa açılımıyla kazandığı söz değerleri sayıyor Kenan Mortan.

Hemen belirteyim ki karma dil ya da diller dilbilimin de, dil tarihlerinin de yabancısı olduğu bir kavram değildir. Bu tür dillerin niteliğini ve oluşumunu şöyle açıklıyor sözlükler:

"Çeşitli dillerin karışımından oluşan diller. // Karma diller, yeterince gelişmemiş bir aşamada bulunan çeşitli toplulukların, ülkelerine gelen gelişmiş topluluklardan bireylerle daha kolay ilişki kurabilmek, alışveriş yapabilmek, vb. nedenlerle onların dillerinden büyük ölçüde öğe almaları sonucu oluşmuştur. Akdeniz yöresinde rastlanan Fransızca ve Provansça, İspanyolca ve Katalanca, İtalyanca ve Arapça karışımı *Sabir* dilleri tecimle ilgili olarak oluşmuş, sınırlı bir alana özgü, kısıtlı bileşim kuralları olan anlaşma araçlarıdır. Anadili olarak kullanılmazlar..."*

Sözlüklerin de vurguladığı gibi dışa açılımla oluşturulan her karma dil, hem kavram alanı yönünden sınırlı, hem de bir karışımdır. Terimsel anlamıyla anadiliyle de bağdaşmaz. Bu yönden dışa açık bir dil, salt belli bir iş ve uğraş dallarına özgü *özel dil* değil de, genel dil, *ortak dil* bile olsa bu durum değişmez. Sözcük ve tümce örgüsü yönünden katmanlaşır; karışımsal bir nitelik taşır. Bu olguyu Kenan Mortan'ın bildirisinin sözcük örgüsünde de açıkça görebiliriz.

Bildirinin söz dokusu sözvarlığımızdaki yenileşmenin getirdiği yeni söz değerlerinden oluşuyor büyük ölçüde: *sav, süre, dönem, üye, kent, yaklaşım, öz, üretken, katılımcı, özensiz, bilgilenme, oran, basın, ulusal, karşın, yoğunlaşma, eğilim, bölüşüm, üretim, özellik, yönlendirim, işlev*... vb.

* *Dilbilim ve Dilbilgisi Terimleri Sözlüğü*, B. Vardar, TDK yayını, s.99

Yeni söz değerlerinin yanı sıra şu türden sözcükler de içeriyor bildiri: *tesis, tesbit, şeklî, ikame, tahrip, gayret, iştigal, serbesti, faal, beyan...*

Bu iki sözcük katmanı arasına şu türden yeni bir sözcük katmanı yerleştirmeden bir tedirginlik ya da bir sıkıntı duymuyor Kenan Mortan: *katagoriye alma, çift standart, verdiği misyon, politik polarizasyon, obligasyon, motifikasyon, vulgarizasyon, popülizasyon, reel, sektör, sosyolog, tampon mekanizma, dil grevinyumu, kompütürize etmek, sentetik, iki extrem, semantik, ekspertiz yapma, komponential, konkordans, marjinal, manipilasyon, simpilfike etmek...*

Bildirinin sözcük örgüsündeki bu katmanlaşmaya, karışımsal niteliğine bakarak Kenan Mortan'ın kendi türkçesini (bireysel düzlemde) dışa açtığını söyleyebiliriz. Bu da bize dışa, kapılarını sonuna değin açmış bir türkçenin nasıl bir sözvarlığına sahip olacağını gösterir bir ölçüde. Kestirmeden söylersek değişik dillerden devşirilmiş sözdeğerlerinden oluşan yığışımsal bir sözvarlığıdır bu.

Şu da var, Kenan Mortan bir yandan dilde "çifte standart rejimi"nden yakınıyor; öte yandan da buna son verme, türkçenin sözlüğünü kendi öz değerlerine kavuşturma yönsemesinden kökenlenen dilimizin sözvarlığındaki değişme ve yenileşme olgusunu" ... özü yansıtmama gayreti içinde dilin bir erozyona uğratılması hareketi" olarak adlandırıyor.

Böyle bir adlandırma konuyu bütünlüğü içinde görmeyen parçacı bir yaklaşımın sonucudur. Çok yinelenmiş bir gerçektir ki türkçenin sözlüğündeki asıl değişme, halk dilinde kullanılan ama yazıya geçirilmemiş sözcüklerle eski dil yapıtlarında bulunan, zamanla unutularak kullanımdan düşmüş söz değerlerimizin derlenip taranmasıyla gerçekleştirilmiştir. Bu da cumhuriyetle birlikte gelen "halka yönelme","kendi özdeğerlerimize dönme"yönsemesinin ürünüdür.

Söylemek bile fazla, dilin başat işlevi iletişimi sağlamadır. İletişimin eksiksizce gerçekleşmesi de dilin açık ve aydınlık oluşuna bağlıdır. Bir bakıma sözlüğümüzdeki yenileşmeye yönelik tüm çabalar aydınlık bir dile ulaşma istemine bağlanabilir. Çünkü, "... Çok karışık bir teknik uygarlık içinde yaşıyoruz. Teknik, çeşitli görünüşleri ile hayatımıza her gün biraz daha sokulmakta. Teknik aletleri kullanmak var; yalnız kullanabilmek yetişmez, bunları yapmak ve yaratmak da gerek. Bütün bunlar da bilgi işidir. Bütün bu bilgiler de, başlıca, dil aracı ile elde edilir. Bu dil ne kadar ışıklı, ne kadar anlaşılır olursa, bu bilgileri o kadar çabuk, o kadar sağlam ediniriz. Herkes için en anlaşılır dil, kendi anadilidir. Kökünü, bağlantısını bilmediğimiz yabancı bir sözü ayrıca öğrenmek zorundayız. örneğin üçgen ve müselles sözcüklerini alalım: bu sözcüklerle ilk olarak karşılaşan bir Türk çocuğu, üçgen teriminin anlattığı kavramı henüz öğrenmemiştir; ama daha önceden bildiği üç'e dayanarak bir şeyler sezmeye başlamıştır; buna karşılık: müselles sözcüğü bu Türk çocuğuna hiçbir şey söylemez; bunun üç ile bir ilgisi olduğu kendisine ayrıca söylenecektir ki bu da işi güçleştirir." *

Sözvarlığımızdaki yenileşme böyle bir gereksinimin sonucudur. Bu gereksinime ters bir anlam yükleyip onu "... özü yansıtmama ya da gerçeği gizleme çabası, daha doğrusu kimi kavramları konuşma, tartışma dışında tutma hareketi" diye nitelendirme, gerçeği bütünüyle çarpıtmak olur.

Sözvarlığımızdaki yenileşmeye böyle bir anlam yükleyenler, genellikle toplumsal içerikli belirli kavramlardan yola çıkarlar. Bu kavramları karşılayan yeni sözcükleri irdelerken bunların özü yansıtmadığını, yerleşik anlamı altüst ettiğini vurgularlar. Sözgelimi "kapitalizm" yerine önerilen *anamalcılık* eksiktir her yönüyle. "Kapitalizmin içerdiği acımasızlığı, yırtıcılığı, sömürmeyi bu yeni karşılıkta bulamayız" türünden sürdürürler karşı çıkışlarını.

Böyle diyenlerin, böyle düşünenlerin yanılgısı sözcüklerle kavramlar arasındaki bağıntıyı bilmemekten geliyor. Bir kez sözcükler, kavramların tanımı değil, göstergeleridir. Nitekim *anamalcılığın,* "kapitalizmin" yerini tutmadığını söyleyenler de, tanımdan kalkıyorlar. Yanılgıları da buradan başlıyor işte. Kapitalizmde, sözcüğün kendisinde yırtıcılık, acımasızlık, sömürü yok; salt bir gösterge o, anamalcılığın da bir gösterge olduğu gibi.

Kenan Mortan, bilgi kuramından, Moris Komfort'un dil ve üretimle ilgili görüşlerinden yola çıkarak gerçek dili, ancak üretken toplumların yapabileceğini; devşirici, bir araya getirici toplumlarınsa *sentetik dil*'ler oluşturacağı savını benimsiyor. Yenileşen ve özleşen türkçeyi sentetik bir dil olarak nitelendiriyor.

Tartışmaya açık bir varsayımdır bu. Diyelim ki bugün kullandığımız kavramların çoğu kendi yaşama deneyimimizin ürünü değildir. Elbette dillerin sözvarlığıyla yaşama biçimleri arasında büyük bir etkileşim vardır. Bu yadsınamaz. Ne ki yeni bir kavramın türkçesini kullanmak için de onu ilk kez bizim üretmemizi bekleyemeyiz. Bu yönden, gerçekliği ya da geçerliği olamaz böyle bir düşüncenin.

Kenan Mortan'ın türkçenin eksiklikleri üzerine söylediklerini tartışacak değilim. Ancak H. Balıkçısı'nın, "türkçenin geri vitesi yoktur" sözünü anıyor, hangi bağlamda kullandığını belirtmiyor. Kestirmeden söyleyeyim, türkçe bağlantılı, sondan eklemeli bir dildir. Zenginliği, doğurganlığı buradan, geri vitesinin olmayışından gelir. Balıkçı'nın da vurgulamak istediği bu olsa gerek... ◇

**Emin ÖZDEMİR**

* *Değişen Dünya Değişen Dil*, Macit Gökberk, Çağdaş Yayınları, s.131

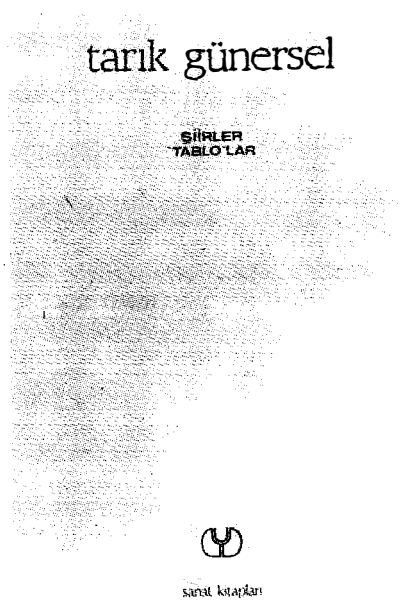
# otmopoli'de akşam

Tarık Günersel, *Otmopoli'de Akşam*,
Yaşantı Yayınevi, 1982, İstanbul

"Sermaye birikir ve plaklar, duyarlıklar üretir" diyen İzzet Yasar sonuçta yine duyarlık içinde kuruyordu şiirini. Öfkenin duyarlığa uzanması söz konusuydu ve şiir'di kotardığı. Tarık Günersel, İzzet Yasar'ın dizeye döktüğü gerçekliği iyice duymuş olmalı yaşadığı/yaşadığımız ortamda ki, yola, sanki İzzet Yasar'ın bu saptayımından çıkıyor: baştan uzağında duruyor duyarlığın. Öyle ki, okur boş bulunsa, duyarlığın sarakaya alındığını çıkaracak *Otmopoli'de Akşam*'dan. Oysa değil. Hele kimi şiirler ilk okuma aşıldığında, insan derinliğinde döşeli içsel telleri titreştirme diyebileceğimiz duyarlıkla donanmış enikonu, tüm kunt görünüşlerine karşın. Örnek mi diyorsunuz? İşte "Yangın", işte "Gönderdiğin Ağıtları Aldım". Ya da "İki Kişilik Ağıt". Günersel'in *duyarlığa* değil, *duygululuğa* karşı çıktığı, onu tiye aldığı söylenmeli burada. Dünyanın, insanoğlunun içinden geçtiği hiç de içlerde çiçekler açtırmayan şu noktasında, hele bizimki gibi kökü çok geçmişlere de uzanan kapalılıkların, yürek tıkanıklıklarının; yanlışlıkların doğurduğu karabasan ortamında duyarlık, duygunluk, vıcık vıcık bir duygululuğa yol vermiş, ve bu, güzel sanatlar dediğimiz soylu ve kalımlı körunağa, yaratım alanına, bu ara, romana, öyküye, şiire de ağmışsa, yergi, alay yüklü tepkiler gelecektir böyle, Günersel'inki gibi. Doğaldır.

Yergi, alay deyince, usa ilk gelen ozanlardan Can Yücel, "belkim belki bile değildim" derken, Tarık Günersel'in "Dağınık Oda"sı "Belki belkiyim ben, belkinin kendisiyim" diyor. Bir sözcüğü, yakın sesleri bekinmeyle kullanarak kurulan iki dize, yetmez sanırım Günersel'in şiirini Can Yücel'e yakınlaştırmamız için. *Otmopoli'de Akşam*'da, asıl, artık şiiri boşlamış görünen Salâh Birsel'in ussal ve şenlikli şiiri anımsanıyor zaman zaman.

Tarık Günersel 1971-1982 yıllarında yazdığı ürünlerden oluşturmuş *Otmopoli'de Akşam'ı*. Kitabın türü olarak "şiirler"in hemen altına bir de *"tablo"lar*



açıklaması düşülmüş. Doğru; şiirlerle birlikte karaya boyalı bir kare var kitapta. Çoğulluk, "Teorik Metinlere İlk Bakış" adlı, bir dünya harf (dikkat: çoğunluk *f:* feodal) ve bunların arasından yaman bir okur anlağının söktüğü iki üç sözcükten oluşma ilginç buluşla sağlanıyor olmalı. Günersel'in, öteki kimi ürünlerine de, "ibretlik" iletilerinden ötürü, "tablo" olarak baktığı da düşünülebilir.

Kitaptan birkaç çizgi: varlığından yakınılan, ama üstüne tükürülemeyen, yolunda eylem üretilemeyen duvarlar, "sınırlar da sınırlar"; "monologue" bile olmayan düz bir söyleyişe "dialogue" adını takanlarla eğlenme; düzgün'lenmiş, göstermelik yüzüyle erdem, kurumundan yanına varılamayan, içi boş bilgi, iflas eden para; "donmuş canlılar kenti" Otmopoli (İstanbul?) ve daha neler neler... Birkaç, *çeviri -li,* kaygan zeminde on binlerce yarışçı: bilgiç aydınlar...

Günersel, şiirlerini, kendine özgü arayışlardan çekip çıkardığı olanakların yanında, şiirin bilinen öğeleriyle de kurmuş. Bir şiir, "alımlı güz yelleri", "yalımlı düş gölleri", "kalımlı mut yılları" söz öbeklerine yaslanarak kurulabiliyor: ozan, uyaklı sözcüklerden, benzer seslerin uyumundan yararlanıyor. Kimi zaman bir dizeyi, söz öbeğini ters çevirerek ya da değiştirerek yeniden kullanıyor. Söz ve söz yığınlarını yineliyor, yinelerken bozmaya, bozuşturmaya gidiyor. Bu söylediğim, Ece Ayhan'ın kimi harfleri değiştirerek daha geniş anlamlar yüklü sözcükler üretmesiyle karıştırılmamalı. Günersel' de bu durum daha çok bir yabancılaştırma etkisi, tükenen bir durum, bir bitiş için kullanılıyor: "açım ne, açımne, aç ımne". "Sözcükleri Arıyorum"da, türk müziği "usül"lerine özgü bir tartım duyumsanırken, amaçlanan biraz da bir önceki söylediğimin benzeri olmalı.

Beyniyle, ağrılarından, kendisine sunu olarak gönderilen ağrılardan konuşan Günersel "karanlığın umutluluğunda" yaşamayı sorgulamaktadır: "Yaşamak nedir?"

"Kendini sokağın tek varlığı sanan", irkilip çevreyi görmek için, coşkulu bir çocuğun tekmesin bekleyen "taş"lardan biri değilsek (belki böyle bir tekme atılmıştır da), şiirden değişik tatlar arıyor, salt şiirselliği anlamıyorsak Tarık Günersel'in şiirlerini seveceğiz. Bir de bu şiirlerin kimileri, "meşgul kafalar"la ya da "göz"le okumamayı gerektiriyor.

Kitaptan birkaç dize anmam gerekiyorsa, şu özgürlük tanımına ne dersiniz:

*"unutma benimle meleksin,*
*ellerinle benim el*
*gözün benimle gözdür, yüreğin*
*benimle yürek*
*sana kanat verdiysem beni*
*uçman içindir*
*bin yıllık mumyaların sükûneti*
*üstünde"?* ◇

*Ramis DARA*

çağdaş eleştiri

Gelişim Basım ve Yayım A.Ş. ve Süreli Yayınlar A.Ş. adına sahibi
**Ercan Arıklı**

Sorumlu Genel Yayın Yönetmeni
**Tanju Gökçöl**

Yazı İşleri Yönetmeni
**Adnan Benk**

Teknik Yönetmen
**Aydın Yalkut**

Reklâm Yönetmeni
**Ceyda Yazıcıoğlu**

Sayfa Düzeni
**Ömer Baranlioğlu**

ABONE KOŞULLARI:
Yıllığı 2000 TL.

HER TÜRLÜ YAZIŞMA:
Çağdaş Eleştiri Dergisi
Hüsrev Gerede Cad.
Tozan Apt. 75/1, Daire 3
Teşvikiye-İstanbul
Tel: 148 61 82 - 148 61 83

YAYINEVİ ADRESİ: Süreli Yayınlar
Dr. Şevki Bey Sok. No. 6
Divanyolu-İstanbul

# KAYNAKÇA / 14

# dil sorunları

## *fransız dilinin gelişmeleri üstüne*

*MASSILLON*

Kuruluşunuzun yararlılığı, bize sürekliliği konusunda bir umut, bir sağlam inanç veriyor; zamanımızda beğeni ve inceliği sürdürüp götürmek için kurulan bu yargı kurulu, Atina ve Roma'nın durumuna düşmemizi engelleyecek gerçek bir kurtarıcıdır bizim için; Yunanistan ve Roma'nın en uygar çağlarında böyle bir kurulun eksikliği, bu ulusların barbarlıktan kurtulmalarını uzun zaman geciktirmişti; oysa tüm insanların üstünde düşünme yeteneği olan Kardinal Richelieu, doğanın bu verisini iyi kullanmayı bildi. Ulusun kararsızlığının önüne bir set çekmek gerektiğini kurallar koyup değişmez kılmadıkça, bizim toplumumuzda beğeninin alışkılardan daha değişken bir alınyazısı olduğunu anladı.

Akademi'nin doğuşundan önceki kurallara bir göz atın: Yazarlardan birkaçında, üslup kaygısı ile konu seçiminin ve işleniş biçiminin boşluğunu, gerçekte dilin katıksız arılığı doldurabiliyordu; dilimizi zenginleştirip, süsleyen bütün o güzellikler ise, dilin o eski yalın güzelliğinden gelen çekiciliği henüz silemiyordu...

Her şey bir yana, ne düzmece bir belagat zevkiydi o. Usta yazarlar her an bu dile en atak ve en parlak satırları kazandırıyor ve hatip eğer daha ilk adımda boşlukta kaybolmazsa, süründüğünü sanıyordu. Övgülerin başarısı ve güzelliği, seçilip ayıklanmadan derlenmiş bir bilgi yığınına göre değerlendiriliyordu ve söz konusu kişiyi gerçekten övebilmek için, neredeyse ondan hiç söz açmamanın yollarını bulmak gerekiyordu.

.....Şiir bile, Marot'larına ve Regnier'lerine karşın, hiçbir kurala dayanmaksızın rastgele yürüyordu. Kaldı ki, bu iki yazarın üstünlüğü doğanın onlara bir verisidir ve kendilerinden çok tüm yüzyılların malıdır; ayrıca, ne birini örnek alabilen, ne de ötekinin bir örneği labilen Ronsard'ın yarattığı kargaşalık devri de gösteriyor ki, bu ozanların yapıtları, hasta bir yüzyılın ya da daha genel anlamda şımarık, yoldan çıkmış bir çağın etkilerinden kurtulabilmiş mutlu ve övünülecek birkaç örnekten başkaca bir şey değildir.

Büyük Malherbe'den söz etmem gereksiz; o, sizin ilk kurucularınızla birlikte yaşadı ve daha başlangıçta sizlerden biriydi: günün doğacağını müjdeleyen bir şafaktı o...

Ve en sonunda bu mutlu gün doğdu işte: Akademi kuruldu, kargaşalık duruldu, doğa tüm güzelliklerini yaydı ve her şey yeni bir biçime kavuştu. ◇

# *gelecek kuşakların yargısı*

## BOILEAU

Sanat yapıtlarının gerçek değerinin yerini bulup oturmuş olmasında tek etken, gelecek kuşakların onayıdır. Bir yazarın, yaşamı boyunca bir iki parlak başarı sağlayıp, birkaç övgüyle karşılanmış olması, yapıtlarının kusursuz olduğu yargısına varmak için kesinlikle yeterli değildir. Göz boyayıp hoşa giden kusurlar, deyiş yenilikleri ya da zamanında pek tutulan bir sözcük oyunu, bu yapıtların bir değer kazanmasını sağlayabilir; oysa, gelecek yüzyıllarda belki de okurun gözleri açılacak ve bir zamanlar hayran olduğu yapıtları horgörmeye başlayacaktır. Önümüzde bunun güzel bir örneği var: Ronsard ve taklitçileri, du Bellay, du Bartas, Desportes gibileri, geçen yüzyılda herkesin beğenisini kazanmışken, bugün okur bile bulamıyorlar.

Aynı şey Eski Roma'da Noevius, Livius ve Ennius'un başına da gelmişti; Horace'ın çağdaşları olan bu yazarlar, yine bu ozandan öğrendiğimize göre, önceleri pek çok kişinin hayranlığını kazanmışken, sonradan ünlerini büsbütün yitirmişler. Gerek Latinler, gerek Fransızlar için olsun, bu yazarların gözden düşüşünü, ülkelerinde gerçekleşmiş bir dil devrimi olasılığına bağlamayı bir an bile akla getirmemek gerekir. Bu düşüşün tek nedeni, ünlerinin kalıcı ve yapıtlarının ölümsüz olması için gerekli olanı, dillerindeki en sağlam, en şaşmaz dayanak noktasını kavramamış olmalarıdır. Gerçekten latin dili, örneğin, Ciceron ve Virgile'in kullandığı dil, önce Quintilien'in, ardından Aulu-Gelle'in çağında iyiden iyiye değişmiştir. Böyle olmakla birlikte, Ciceron ve Virgile, sözünü ettiğim bu dayanak noktasını iyi kavradıkları ve yapıtlarında dili değişmez kıldıkları için, sonraki çağlarda onlara verilen değer yaşadıkları çağdakinden de büyük olmuştur.

Öyleyse Ronsard'ın değerini düşüren, kullandığı sözcüklerin ve deyimlerin eskimiş olması değil, güzel olduğu sanılan bir şeyin gerçekte hiç de öyle olmadığının birdenbire farkına varılıvermesidir. Bir de, kendisinden sonra gelen Bertaut, Malherbe, de Lingendes ve Rocan'ın, Ronsard'ın çağındaki olgunluk derecesine varmak bir yana, Pasquier'nin biraz abartarak daha "emekleme çağında" diye tanımladığı fransız dilinin gerçek yeteneklerini büyük bir önemle kavrayıp, bizlere tanıtmalarındandır. Kaldı ki epigram, rondo ve epitr türünün gerçek örnekleri Ronsard'dan çok önceleri doğmuştu; Marot, Saint-Gelais ve başkalarının bu türdeki denemeleri, bugün hor görülmek şöyle dursun, en aranılan, en beğenilen yapıtlar arasındadır. Öyle ki, fransız dilindeki katıksız deyişi bulmak için çoğu kez bu yazarların anlatım biçimlerine başvurulmuş, La Fontaine'in ününde bu yazarların büyük etkisi olmuştur. Sonuç olarak diyebiliriz ki, bir yapıtın gerçek değerini kanıtlayabilmesi için aradan uzun yılların geçmesi gerekir.

Öyleyse, yüzyıllar boyunca herkesin beğenisini kazanan, yalnızca ayrıksı zevkleri olan birkaç kişinin dudak büktüğü (her çağda beğeni çılgınlıklarıyla karşılaşmak olağan olduğuna göre) bir yazarın değerinden kuşku duymak için yalnız gözü pek değil, biraz da çılgın olmak gerekir. Eğer onların yapıtlarındaki güzellikleri göremiyorsanız bu yazarları değersiz olmakla suçlayacağınız yerde, kendinizin kör ve beğeniden yoksun olduğunuzu düşünmelisiniz. İnsanların bir bölümü, akılcı yapıtlar konusunda aldanmaz. Homeros, Platon, Ciceron ve Virgilius'un üstün kişiler olduğu kabul edilince tartışılacak şey yok demektir; yirmi yüzyıldan bu yana benimsenegeldiklerine göre, üstünde tartışılmaz bir konudur bu artık; ancak, bunca yüzyıl boyu, bunca insanda hay-

ranlık uyandıran bu üstünlüğün nereden kaynaklandığını bulmaya çalışmalı, onu görebilmenin yollarını aramalıdır. Yok eğer, herkesin gördüğü güzellikleri göremiyorsanız, bu konuda en küçük bir yetenek ve beğeniniz olmadığını kabullenip, edebiyattan el çekmeniz gerekir.

Ne var ki, bu yargıya varırken, bu yazarların dilini bildiğinizi kabul ediyorum; eğer bu dilleri bilmiyorsanız ya da tüm inceliklerine varamamışsanız, bu yapıtlardaki güzellikleri göremediğiniz için sizleri ayıplamam; yalnız, tanımadan onlardan söz etmeye kalkıştığınız için ayıplarım. Bu nedenle, Homeros'un dilini hiç bilmezken, bu yazardan çeviri yapanları -hiç çekinmeden- bayağılıkla suçlayan, sonra da tutup, yüzyılların ötesindeki bu büyük ozanın yapıtlarına hayran olduğunu söyleyen Perrault'yu pek ayıplamamak gerekir: sizler bu saçmalıklara vuruldunuz demektir. Bu doğuştan kör birinin "Ey insanlar gözleri gören sizlerin Güneş'i çok güzel bulduğunuzu biliyorum; oysa hiç görmemiş olan ben hepinize duyururum ki Güneş çok çirkin bir şeydir" diye sokaklarda bağırarak dolaşmasına benzer.

Yapıtlara gerçek değerini veren yalnızca gelecek kuşaklar olduğuna ve sonrakı yüzyıllara aynı ünle ulaşacakları pek belli olmadığına göre, beğendiğiniz çağdaş yazarları, uzun yüzyıllar boyu hayranlıkla okunmuş yazarlar arasına öyle rahatlıkla katıvermemelisiniz.

Uzak örnekler aramaya ne gerek: hayranlıkla okunan nice çağdaş yazarın, birkaç yıl sonra ününü yitirdiğine tanık olmadık mı? Otuz yıldır, Balzac'ın yapıtlarına eskisi kadar değer verilmiyor. Oysa ondan, çağının en belagatlı yazarı diye değil, gelmiş gelecek tek belagatlı kişi diye söz ediliyordu. Gerçekten, Balzac'ın üstün nitelikleri vardır. Denebilir ki, bugüne değin hiç kimse öz dilini onun kadar iyi bilememiş, sözcüklerin tam anlamını ve tümcelerin tam ölçüsünü onun kadar iyi kavrayamamıştır; bugün bile herkesçe övülen en üstün yönüdür bu onun. Ama birdenbire, tüm yaşamı boyunca uğraştığı sanat türünün gerçekte onun en az bildiği yazı biçimi olduğunun bilincine varılıverdi: mektup türünü demek istiyorum. Çünkü, her ne kadar çok hoş biçimde söylenmiş şeylerle ve baştan sona nüktelerle dolu da olsa, mektup türünün en bağışlanmaz kusurları onun yazılarında hemen göze çarpıyor; bu kusurlar gösteriş ve tumturaklı deyiş eğilimidir ve her şeyi başkalarının dediğinden apayrı biçimde söyleten bu kusurlu özentide onu hoş göremeyiz. Öyle ki, bir zamanlar Magnard'ın ona övgü olarak yazdığı şu söz, her zaman çürütülebilir:

*"Onun gibi konuşan ölümlü olamaz."*

Bugün yine Balzac'ı okuyanlar var; ancak, herkesin alay edeceğini bildiğinden, kimse onun anlatımına öykünmeye kalkışmıyor.

Balzac'tan daha yaygın, daha çok üstünde konuşulmuş bir örnek aramak gerekirse, Corneille, çağımızda en büyük gürültüyü koparan ozanımızdır; Fransa' da onun değerine varabilecek başka bir ozan daha yetişebileceğini kimse aklına bile getirmiyordu. Gerçekten de, dehası ondan daha karmaşık ve daha üstün kimse yoktur. Bununla birlikte, tüm değerini, bir potaya koymuş gibi, hayranlıkla okunan yalnızca sekiz ya da dokuz tiyatro yapıtıyla kısıtlamıştır. Bunlar da, bir bakıma onun şiirinin tam odak noktasıdır, arda kalanların hiçbir değeri yoktur. Üstelik, bu pek az sayıdaki iyi yapıtlarında bile, oldukça sık görülen dil kusurları bir yana, eskiden gözden kaçmış tumturaklı yönler de yavaş yavaş sezilmeye başlanıyor. Gene de, bugün Racine ile karşılaştırıldığında hiç de aşağı kalmadığı gibi, üstelik onu Racine'e yeğleyen aynı okuyucu çoğunluğunu da bulabiliyor. Hangisinin daha iyi olduğuna gelecek kuşaklar karar verecek, çünkü her ikisinin de yapıtlarıyla gelecek yüzyıla uzanacağından kuşkum yok. Ne var ki, bu iki çağdaş yazarın yapıtları, Euripides ve Sophokles'inkiler gibi uzun yüzyılların onayıyla mühürlenmiş olmadığına göre, ne onu, ne de ötekini Euripides ve Sophokles ile bir tutmamalıdır.

Yüzyıllar boyu beğenilmiş bu yazarları, kendi çağlarında eriştikleri üne göre değerlendirmek istediğimi de düşünmemelisiniz; Lycophron, Nonnus ya da Senaka'nın adıyla bilinen tragedyaların yazarı Silius İtalieus ve niceleri gibi, yaşadıkları çağda sıradan bir değere kavuşabilmiş yazarlar bile, benim kanımca, karşılaştırmak bir yana birçok çağdaş yazara rahatça tercih edilebilir. Bir ayırım yaptığım zaman, yalnızca adlarına bile övgüler yazılabilen Homeros, Platon, Ciceron ve Virgilius gibi

az sayıdaki o çok değerli yazarı oturtuyorum en yüksek aşamaya ve onlara değer biçerken, yapıtlarının sürüp gittiği yüzyılları değil, yalnızca hayranlıkla okundukları yüzyılları alıyorum gözönüne. Bu nedenle, eleştirmenlerin bizlere kabul ettirmeye çalıştıkları şeylere kolayca inanıvermek eğiliminde olan birçok kişiyi uyarmak yerinde olur. Hiçbir zaman eskiler yalnızca eski oldukları için övülüp, çağdaşlar da yeni oldukları için yerilmiyor.

Eski yazarlar arasında hiç beğenilmeyenleri olduğu gibi, bazı çağdaş yazarlar da herkesçe övüldüğüne göre, bu savın gerçekle pek ilgisi olmasa gerek. Bir yazarın eskiliği değerinin mutlak ölçüsü değildir. Buna karşılık, eskiliği ve yapıtlarına duyulan hayranlığın kalıcılığı, değerinden kuşku duyulmamasını gerektiren mutlak ve sağlam bir kanıttır. ◇

# *kullanım*

## *VAUGELAS*

Kendisinden bunca söz edilen dillerin efendisi ya da dediği dedik salt buyurucusu diye anılan şu kullanım nedir; önce bunu açıklamak gerekir. Çünkü, bazılarının sandığı gibi, kullanım, bir ulusun başkentlilerince benimsenen günlük konuşma biçiminden başka bir şey değilse eğer, iyi konuşmak için, bu ortamda doğup büyüyenlerin yakın çevrelerinin dilini öğrenmesi, yabancılarla taşralıların da onlara öykünmesi yeter. Oysa bu görüş genel kanıya öylesine aykırı ki, kendi kendini bile çürütüyor. Kuşkusuz, kullanımın iyisi var, kötüsü var... Hemen her şeyde olduğu gibi, kötü kullanım çoğunluğa, iyi kullanımsa seçkin bir azınlığa özgüdür; dillerin efendisi diye nitelenen de işte bu kullanımdır. Eğer yergiyi, gerçek ve eski anlamlarında komediyi, bir de bugün pek uğraşan olmadığı için artık yaygın olmayan burlesk türünü saymazsak bütün öbür türlerde iyi yazmak ve iyi konuşmak için izlenecek olan da budur. İyi kullanım şöyle tanımlanır: saraydaki en seçkin çevrenin, zamanın en seçkin yazarlarının yazma biçimine uygun olan konuşma biçimidir. Saray derken, erkeklerle birlikte kadınları ve aralarında prensler bulunduğu için, ilişkileri nedeniyle saray kişilerinin inceliğinden payını alan, kentin ileri gelenlerini de sayıyorum. Gerçekten saray çevresi dilimizin, düşüncelerimizi anlatmaya elverişli deyimlerden birçoğunu beğenip aldığı bir dükkân gibidir. Eğer, avukatlarla aydınlar sınıfının belagatı hemen hemen tüm inceliğini saraydan alınış olmasaydı, istenen kıvraklığı pek gösteremeyecekti. Hemen hemen diyorum çünkü saraydan gelme deyişlerin yanı sıra, kullandığımız sözcüklerin birçoğu da Yunan ve Latin yazı ustalarından gelmedir. Bu ustaların etkilerinden arta kalan, dilimizin en zengin yönlerinden biri, belki de en parlak ve ışıltılı olanıdır. Hepsi bir yana, kabullendiğimiz birtakım üstünlükleri olmakla birlikte, saray da tek başına kurallar koymaya yeterli değildir; bu yolda, sarayla kalemi güçlü yazarların elbirliği etmeleri beklenir; ancak ikisi arasında doğacak uyuşmalı bir ortamda kullanım en iyiye varabilir. Bunu demekle kullanı-

mın kusursuza varmasında sarayın yazarlar kadar payı yok demek istemedim; aslında ikisi arasında bir orantı kurup bir yargıya bile varılamaz; çünkü konuşma dilinin öğeleri değer ve düzen yönünden önde gelir. Oysa, konuşulan sözcüklerin, düşüncenin görüntüleri olmasına karşılık, yazı dilinin sözcükleri sözde görüntülerden öteye gidemez. Yine de, gününü kabul ettirmiş yazarların onayı iyi kullanımı belirleyen, kuşkulu olanı kesinleştiren ve saray dilini yetkili kılan bir denetleme ya da bir mühür gibidir.

Bunun sonucu olarak da genellikle benimsenmiş olan nice konuşma biçimini, akla aykırı olduğu gerekçesiyle çürütmeye çalışan ve dilimiz üstüne akıl yürütmeye kalkışanlar, dillerin ilk ilkesine karşı gelmiş ve çok aldanmış olurlar; çünkü dilde geçerli olan akıl değil yalnızca Kullanın ve Örnekseme'dir. Bu demek değil ki, kullanın hiçbir noktada akıl kurallarına dayanmaz, tersine eğer kutsal olanla kutsal olmayanlar arasında bir benzetme yapmama izin verilirse, ünlü birinin ileri sürdüğü gibi ben de diyebilirim ki, Kullanın bir bakıma İman gibidir. O da, aklınızın yol gösterici ışığına başvurmadan, körü körüne ve nedenini araştırmaksızın inanmaya zorlar bizi. Böyle iken, yine de iman üstüne düşünmekten ve aklın üstünde olan şeylerde akıl yoluyla bir mantık aramaktan geri kalmayız. Böylece Kullanım, dilimizde mutlak boyun eğilmesi gereken tek öğe oluyor; ama yine de, söz geçirmelerine izin vermese bile, aklı ve akıl düzenini bir kenara itmiyor. Ancak, akılcı özelliğinden söz ettiğimiz bu Kullanım, kimi zaman akla aykırı bir yığın örnekle çıkar karşınıza; bu örneklerin, akla yatkın kullanım örnekleri kadar olumlu olup olmadığını tartışmak bir yana, üstelik çoğu kez akla uygun gelen Kullanım'dan daha bile hoş, daha bile üstündür ve alışılagelmiş kuralla, dilin beğenilen, alımlı yönlerinden birini oluşturur. Kısacası, Kullanın, kimi zaman "akla uyan", kimi zaman "akla dayanmayan", kimi zaman da "akla aykırı gelen" değişik biçimlerde çıkar karşımıza.◇

# *dili zenginleştirme tasarısı*

## *FÉNELON*

Böylesine ünlü bir topluluğa yargılanması için sunduğum bu öneriyi, burada aşırı bir çabayla açıklamayı deneyecek gücü kendimde bulabilecek miyim, bilmiyorum? Dilimiz büyük bir sözcük ve tümce sıkıntısı çekiyor; hattâ bana öyle geliyor ki, aşağı yukarı bir yüzyıldan bu yana, dili arıtmak isteyenler onu iyiden iyiye kısıtlayıp, yoksullaştırdılar. Gerçekten, bir zamanlar dilimiz biraz biçimsizdi ve gereğinden çok fiille doluydu. Ancak Marot'da, Amyot'da, Kardinal d' Ossat'da, en eğlenceli ve en ağırbaşlı yapıtlarda bulduğumuz eski dile hayıflanabiliriz; o dilin, neden bilmem, daha özlü, daha yapmacıksız, atak, canlı ve tutkulu bir havası vardı. Eğer yanılmıyorsam eklenenden daha çok sayıda sözcük ayıklanıp çıkarıldı bu dilden; kaldı ki ben hiçbirinin kaybolmamasını, bunun yerine sözcüklerin yeniden kazanılmasını savunurum her zaman; dilimizde eksik olup da, iki anlama çekilme sakıncası olmayan ve tatlı bir ses uyumu taşıyan tüm yabancı sözcükleri ben olsam yetkilendirirdim. Deyimlerin anlamları titizlikle incelendiğinde aralarında tıpatıp aynı anlama gelenlerin hemen hiç olmadığı görülür. Üstelik sayıları hiç de az olmayan öyle sözcükler var ki, ikinci bir sözcük eklemeden, açıklayıcı bir başka sözcüğün yardımı olmadan bir nesneyi yeterince anlatamaz bile: pek sık karşılaşılan dolambaçlı anlatım da işte buradan doğuyor. Bundan sakınmak için de, her nesneyi, her duyguyu, her davranışı en basit ve en iyi biçimde anlatacak kendilerine özgü birer deyim bulmak gerekir. Dahası da ben,

bir tek nesne için birçok eşanlamlı sözcük olmasını isterdim: tümceleri sırasında değişik biçimlerde söyleyebilmenin birçok eşanlamlı sözcük arasından, söylemin bütünüyle en iyi uyuşanı seçerek ses uyumunu kolaylaştırmanın ve yanlış anlaşılma korkusundan kurtulmanın tek ve en iyi yolu budur bence.

Latinler, kendilerinde bulunmayan yabancı deyimlerle dillerini zenginleştirdiler. Örneğin, Roma'da Yunanlardan çok daha sonraları başlayan felsefe için gerekli bilimsel terimler, latin dilinde yoktu: bu bilimler üstüne düşünebilmek için, yunancayı öğrenerek oradan pek çok deyimi dillerine kattılar. Ciceron, dilinin arılığı konusunda çok titiz olmakla birlikte, gerektiği zaman yunanca sözcükleri gönül rahatlığıyla kullanmıştır. Önceleri, yunancadan gelme sözcük dile bir yabancı gibi çekine korka giriyor, kullanılmak için çoğunluğun beğenisini yoklayıp, iznini alıyor ve sonunda bu izin en doğal hak olup çıkıveriyor; o sözcük o dilin malıdır artık.

İngilizlerin, işlerine yarayan hiçbir sözcüğü geri çevirmediklerini, almamazlık etmediklerini söyleyebilirim. Buldukları her yerden sanki topluyorlar sözcükleri. Böyle bir sözcük kapkaççılığı onlarca olağan bir şey. Sonunda, bir tek kullanımla hepsi kamunun ortak malı olup çıkıveriyor. Sözleri, düşüncelerimizi keyfe göre biçimlendiren birer sesten başka bir şey değildir. Bu seslerinse, kendi başlarına hiçbir değeri yoktur ve ilk kez bulanlardan çok kullanan halkın malı olmaları pek doğaldır. Bir sözcük, kendi yurdumuzda doğmuş ya da yabancı bir ülkeden gelmiş, ne önemi var? Yalnızca dudakları kıpırdatıp havayı titreştirmek söz konusu olduğuna göre de, bu konuda böylesine kıskançlık etmek pek çocukça bir davranış. Kaldı ki, bu garip onur konusunda bizim kollayıp kıskanacağımız hiçbir şey de yok. Dilimiz, yunan, latin ve cermen dilleriyle, galya dilinin birkaç bulanık kalıntısının karışımından başka bir şey değil. Değil mi ki yalnızca, artık dilimizin temeli olmuş bu ödünç sözcükler üstünde yaşıyoruz, dilimizi zenginleştirmeye yarayacak sözcükleri alıp kullanmaktan niye bu kadar utanalım? Dilimizi daha aydınlık, daha açık ve kesin, daha kısa ve özlü, daha uyumlu kılmak için bizce gerekli tüm sözcükleri her yerden alabilelim, çünkü dolambaçlı sözler, söylemin değerini düşürür.

Gerçekten, bu konuda belli bir beğenisi ve ayırt etme yetkisi olan kişilerin, dilimize alıp kullanmak zorunda olduğumuz deyimleri seçmeleri gerekir. Latince sözcükler, seçilmeye en elverişli gibi görünüyor. Bir kez ses uyumları tatlı, ayrıca dilimize yerleşmiş öbür sözcüklerden sayıca daha önemli yer tutuyor, üstelik kulağımız bu sözcüklere artık iyice alışmış... Dilimize girip yerleşmeleri için bir tek adım yeter bile. Ancak, bu işe bir yerde "dur" diyebilmeli: çünkü, bir dilden deyimler alınaya başlandı mıydı, iş oluruna, bilgisiz halk tabakalarının eline ya da kadınların beğenisine bırakıldığında, aranılan incelik ve açıklıkla ilgisi olmayan bir yığın sözcük doluverir dile.

Aceleyle ve iyiden iyiye seçip elemeksizin dile bir yığın yabancı sözcük katarsak, sonunda Fransızcayı, apayrı ruh ve özdeki öbür yabancı dillerin birikintilerinden oluşmuş, karmakarışık ve biçimsiz bir küme yapacağımızı şimdiden söyleyeyim. İyi sindirilmemiş besinlerin, insanın kanına karışıp yarar sağlayacak yerde, sağlığına zarar vermesine benzer bu. Yine de, olacaklardan çekinip elimizi kolumuzu bağlayamayız: ulusumuzun doğuşundan bu yana peşini bırakmayan barbarlıktan daha yeni yeni kurtulmaya başladığımızı unutmayalım. Dilimizde bir deyim eksik, yokluğunu hep duyuyor muyuz: ses uyumu hoş, iki anlama gelme sakıncası olmayan, söylemi kısaltmaya elverişli ve dilimize en uygun, en yaraşan birini seçelim hemen. Bunun ne denli yararlı olduğunu herkes görecektir. İlkin, dört beş kişi günlük konuşmalarında bu sözcüğü araya sıkıştırıp denemeye girişir, ardından öbürleri yenilik tutkusuyla aynı sözcüğü kullanmaya başlar ve hepsi bu kadar, işte dile yerleşiverdi. Bir yol eğri büğrü ve pek dolambaçlıysa, bir tarlanın içinden açılan dar bir patika az sonra herkesin geçtiği en çok çiğnenen yol oluverir ya, tıpkı onun gibi işte.....

Ronsard, dil sorununa birdenbire pek sıkı sarılmış, pek hevesle işe girişmişti. Dili, pek atak ve geleceği karanlık değişimlere zorlamış, sonunda ortaya çok çiğ ve katı bir dil çıkmıştı. Ulusun dilinde henüz yerleşmemiş, alışılmamış bir yığın bileşik sözcük ekledi fransızcaya. Bana öyle geliyor ki, dilimizi zenginleştirmek, şiirimizi yüreklendirmek ve yeni doğan koşuk sanatımızı bir düzene koymak için yeni yolları denemekte pek de haksız değildi.

Ancak, dil konusunda, o dili konuşacak olanların beğenisi, izni olmadıkça hiçbir sonuca varılamaz. Bir çırpıda hiçbir zaman iki adım birden atmamalı ve çoğunluğun kendisini izlediğini göremeyince durmayı bilmeli. Aykırılık her şeyde sakıncalıdır: kaldı ki, yalnızca kullanıma bağlı konularda bağışlanmayabilir de... Ronsard'ın hoş karşılanmayan bu aşırı adımı, bizleri, onun yapmak istediğine tam karşı bir yere getirdi. Dilimiz yoksullaştırıldı, kurutuldu ve iyiden iyiye kısıtlandı.◇

*çeviren: Hülya POTUOĞLU*

# satranç

*Uluğ NUTKU*

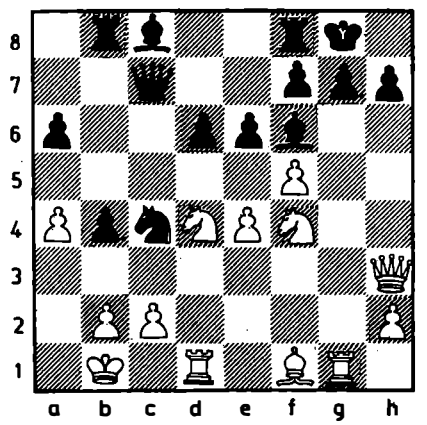
Uluslararası bir turnuvada bizden bir oyuncunun birincilik kazanması artık olağanüstü bir olay değil. 15-27 Ekim arası İzmir'in Çeşme'sinde yapılan ve "Çeşme 1. Uluslararası Satranç Turnuvası" adıyla doğan, gelenekleşeceğini umduğumuz yarışmayı Suat Soylu ve Jurgen Fleck eş puanla kazandılar. Çağrılı on iki kişinin beşi konuğumuzdu. Sıralanma ve puanlar şöyle:

| | + | = | — | Puan | Sıra |
|---|---|---|---|---|---|
| Suat Soylu | 5 | 5 | 1 | 7,5 | 1-2 |
| Jurgen Fleck (Batı Alm.) | 5 | 5 | 1 | 7,5 | 1-2 |
| Branko Filipovic (Yug.) | 4 | 5 | 2 | 6.5 | 3 |
| Zdenko Kozul (Yug.) | 4 | 4 | 3 | 6 | 4-6 |
| Thisefs Liverios (Yun.) | 3 | 6 | 2 | 6 | 4-6 |
| Turhan Yılmaz | 4 | 4 | 3 | 6 | 4-6 |
| İlhan Onat | 3 | 5 | 3 | 5,5 | 7 |
| Adnan Şendur | 3 | 4 | 4 | 5 | 8 |
| Feridun Öney | 2 | 5 | 4 | 4,5 | 9 |
| Can Arduman | — | 8 | 3 | 4 | 10-11 |
| Nikolaos Gavrilakis (Yun.) | 1 | 6 | 4 | 4 | 10-11 |
| Nevzat Süer | 2 | 3 | 6 | 3,5 | 12 |

Soylu yalnız birinci turda Filipovic'e yenildi, Fleck de yalnız yedinci turda Soylu'ya. Soylu'nun oyunundan üç örnek veriyorum. Birincisi bu yılın Türkiye Birincisi Adnan Şendur'a karşı. İşini güzel bir fedayla çabuk bitiriyor. Beyazın 14. f5 ile başlattığı saldırı ham g sütununu açmak için piyade fedası sonuçsuz.

Şendur-Soylu. Sicilya Savunması, Najdorf varyantı.

1.e4 c5 2. Af3 d6 3. d4 cxd4 4. Axd4 Af6 5. Ac3 a6 6. Fg5 e6 7. f4 Abd7 8. Vf3 Vc7 9.0—0—0 Fe7 10. g4 b5 11. a3 Kb8 12. Fxf6 Axf6 13. g5 Ad7 14.F5? Ae5 15. Vh3 Fxg5 16. Şb1 0—0 17. Kg1 Ff6 18. Ae2 b4 19. a4 Ac4 20. Af4 (Diyagramdaki durum)



Siyah hamlede

20.., Aa3 + ! 21. bxa3 bxa3 + 22. Şa1 Vxc2. 0-1.

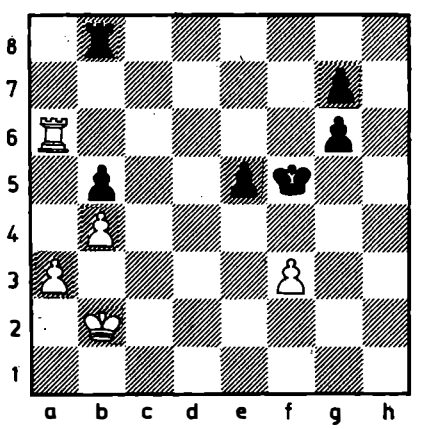
Dördüncü turda Liverios, Soylunun savunmasını zorla parçalamak istiyor. Siyah sabırlı. Önce bütün önlemleri alıyor, sonra püskürtme hareketi başlayacak. Ama Beyaz eziyet çekmektense terketmeyi yeğliyor. Stratejik savunmaya güzel bir örnek.

Liverios-Soylu. Ben-Oni Savunması.

1. d4 Af6 2. c4 e6 3. Ac3 c5 4. d5 exd5 5. cxd5 d6 6. e4 g6 7. f3 Fg7 8. Fg5 0-0 9. Vd2 Ke8 10. Age2 h6 11. Fe3 Aa6 12. Ag3 h5 13. Fh6 Fh8 14. Fe2 Ah7 15. Fb5 Fd7 16.Fxd7 Vx d7 17.0—0 b5 18. a4 b4 19. Ab5 h4 20. Ah1 Ab8! 21. Ff4 Fe5 22. Fxe5 Kxe5 23. Af2 a6 24. f4 Ke8 25. Axd6 Vxd6 26. e5 Vf8 27. Ae4 Ad7 28. Ad6 Ked8 29. a5 Adf6 30. b3 Kd7 31. Kad1 Kad8 32. Ve3 Ae8 33. f5 g5! 34. e6 Vxd6! 35. exd7 Aef6 36. Kfe1 Kxd7 37. Ve5 Şg7 38. Vb2 Af8 39. Ke8 Ke7 40.Kc8 A8d7. 0-1.

Soylu'nun Fleck'e karşı aşağıdaki durumu şampiyonluğun kritik anı sayılabilir. 80 hamle süren bu oyunun 53. hamlesinde diyagramdaki duruma gelindi. Soylu bir Piyade fazla ama g bingeçinin gücü bir piyade kadar. Yine de geride duran (g7), kendi Şahını Kale kışlarına karşı perdelemeye ve ikizini arkadan saldırıya karşı korumaya yarayabilir. Her iki taraf geçer Piyade elde etmek üzere. Siyahın Şahı daha etkin konumda. Kazanca ulaşmak için üstün teknik gerekiyor. Siyah bunu gösteriyor:

*Soylu _ hamlede*



Fleck

**1..., Kb7** (g7'yi koruyor ve Şahını ilerlemeye hazırlanıyor.) **2. Ka8 Şf4 3. Kf8 + Şe3 4. Şb3 Kd7 5. Ke8 Kd3 + 6. Şc2 Kd5 7. Kf8 Kd7 8. Ke8 Ş × f3** (Bu alış tam kesin hesap gerektiriyordu.) **9. K × e5 Şf4! 10. K × b5 g5 11. a4 g4 12. Kb6 Kf7 13. a5 g5!** (Bingeçin işlevi belirdi. Beyaz Kale g4'ü arkadan vuramayacak.) **14. a6 g3 15. Kb7 Kf8 16. Kd7** (Eğer 16. a7 Kc8 + ! 17. Şb3- Diğer Şah hamleleri yazgıyı değiştirmez - g2 18. Kb8 g1V 19. a8V Vb1 + ve sonra Va1 + kazanır.) **16.., g2 17. Kd1 Şg3 18. Kg1** (Eğer 18. a7 Ka8 19. Ka1 Kxa7. Eğer 18. b5 Kf1 19. a7 g1V 20. a8V Ve3 + ya mat eder ya Vezir kazanır. Eğer burada 20. K x f1 V x a7.) **18.., Şh2 19. K × g2 Ş × g2** (Şimdi Siyah Kale bitişik Piyadelerden birinin Vezir çıkmasını engelleyemez, ama oyalayabilir ve Beyaz Şah ilerleyene kadar kendi Piyadesine vakit kazandırabilir.) **20. b5 Ka8 21.Şb3 g4 22. Şb4 g3 23. Şa5 Şh3 24. b6 g2 25. b7 Kg8 26. a7 g1V 27. b8V Vc5** + . Beyaz terkeder: 0-1. Çünkü Kale kışlarına karşı merdivenden inse çıkış yok, çıksa iniş yok. ◇

# Hemen bugün bir bilet alın, kendi şansınızı kendiniz yaratın...

Milli Piyango,
her ayın 9'unda, 19'unda, 29'unda milyonlar dağıtıyor.
Önümüzdeki çekiliş için hemen bir bilet alın,
kendi şansınızı kendiniz yaratın...

MİLLİ PİYANGO

"Belki de sıra sizde„